# Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XLVme ANNEE.
S. Lucas evang.
Quatrième serie. — Tome XIII et L de la collection, 1902.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Societe St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 5e Série.

Tome XIII (Le de la collection).

1re livraison. — Janvier 1902.

# La dernière peinture de Jean Van Eyck.

C'EST l'un des privilèges des maîtres d'ordre supérieur, après avoir été parfois victimes d'un oubli prolongé, de redevenir tout à coup l'objet d'études nouvelles, et, tant que leurs œuvres subsistent, d'être examinés, discutés à nouveau. Sous l'influence des courants d'idées et des évolutions du goût on les voit, après des éclipses, devenir en quelque façon des « actualités ». Leurs œuvres semblent acquérir une valeur nouvelle, et s'orner de qualités restées incomprises. C'est alors que les historiens d'art et les chercheurs se mettent en campagne, en soumettant à un nouvel examen des données historiques ou légendaires reçues ; ils les passent au crible de la critique historique, et souvent ils parviennent à enrichir la science de quelques faits restés inconnus, ou de déductions appuyées sur des jalons inaperçus.

C'est ainsi que depuis quelques années les travaux des frères Van Eyck sont l'objet d'études nouvelles fort intéressantes. Nous avons fait connaître à nos lecteurs la monographie très documentée de M. L. Kaemmerer, sur Hubert et Jean Van Eyck [1], publiée en 1898. Depuis, pour ne citer que des savants allemands, ont paru : *Die Werke des Jan Van Eyck*, par Karl Voll, Strassburg, 1900 ; *Die characteristischen Unterschiede der Brüder Van Eyck*, de Otto Seeck (Berlin, 1899), et bon nombre d'articles qui ont paru en France, notamment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et en Allemagne, dans différents périodiques, souvent sous la signature d'écrivains d'art de grande valeur. La *Revue de l'Art chrétien*, de son côté, a, grâce à la collaboration de M. James Weale [2], apporté son contingent de recherches à cette étude, devenue, comme nous le disions tantôt, « actuelle ».

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1899, p. 252.
2. *Ibid.*, 1900, p. 281.

Aujourd'hui le même auteur étudie une peinture intéressante, la dernière œuvre de Jean Van Eyck, restée inachevée, et dont l'authenticité a été contestée, notamment par M. Kaemmerer, qui consacre à cette peinture une assez longue dissertation [1], mais il avoue ne connaître que le panneau central, et cela par une photographie. Lorsqu'il s'agit d'une peinture de cette importance, il est évident que l'examen de l'œuvre elle-même devient la première condition d'un jugement équitable et raisonné.

L'un des arguments paraissant péremptoires, que M. Kaemmerer invoque pour contester à Jean Van Eyck la paternité de cette peinture, est celui-ci : « Dans une ancienne chronique du Couvent des Frères gris à Ypres, mais qui n'appartient probablement *pas au quinzième siècle*, se trouve l'indication que l'an 1445, maître Jean Van Eycken, peintre célèbre, avait peint à Ypres le magnifique tableau d'autel placé au chœur de l'église Saint-Martin, en mémoire de l'abbé ou prieur du couvent, Nicolas Malchcalopie, qui y est enterré. » « Mais comment, dit M. Kaemmerer, Jean Van Eyck aurait-il pu avec la meilleure volonté peindre à Ypres en 1445, alors que depuis plus de quatre ans, il reposait en terre ? » Il n'est pas difficile de répondre à cette objection qu'évidemment la Chronique des Frères gris, « qui n'appartient probablement pas au quinzième siècle », s'est trompée sur la date à laquelle la peinture a été exécutée. Cette erreur de chiffre est facile à admettre, puisque le témoignage, dans la pensée du savant allemand, est peut-être de trois quarts de siècle postérieur à l'exécution de la peinture.

Mais ce qui est certain, c'est que ce document ancien attribue la peinture à Jean Van Eyck sans hésitation, et lorsque, après cinq siècles, nous reconnaissons à la peinture que nous étudions les qualités intrinsèques justifiant cette attribution, on ne comprend pas bien comment elle serait énervée, parce que celui qui nous a laissé ce témoignage a commis une erreur de quatre ou cinq ans dans la date de l'œuvre ?

Notre collaborateur a pris le soin d'étudier, avec la conscience et l'exactitude qui lui sont habituelles, la peinture elle-même, comme les documents qui s'y rapportent. Si ses conclusions ne tendent pas à assurer au triptyque tout entier la paternité de Jean Van Eyck, il reconnaît, dans les parties principales, et notamment dans la figure charmante de la Vierge et qui offre certaine analogie avec la Vierge à la fontaine d'Anvers, le pinceau magistral du grand Flamand. En tout état de cause, il est incontestable que le triptyque dont nous donnons deux reproductions, celle du panneau central et celle des deux fractions de volets les plus anciennes, sont l'œuvre exposée au chœur de l'église St-Martin à Ypres, vue par Van Vaernewyck, en 1562, et à laquelle se rapportent les textes de Guicciardini, de Vasari, de Sanderus et enfin la mention des auteurs du *Voyage littéraire des deux bénédictins*, Martène et Durand. Il ne saurait être question ici de la supercherie d'un faussaire qui aurait voulu bénéficier de ces différents témoignages.

J. Helbig.

Le triptyque est cintré ; le panneau central a 1 m 72 de hauteur sur 99 de largeur ; les volets, 41 c. de largeur. La scène se passe sous un portique voûté, de style roman, à chapiteaux richement sculptés, ornés de monstres, de rinceaux entrelacés et d'oiseaux rangés immédiatement au-

1. *Hubert und Jan Van Eyck*, pp. 98 et 99.

B. Kuhler. M Gladbach

JEAN VAN EYCK.
(Panneau central.)

dessous de l'abaque (1). A gauche on voit la sainte Vierge debout portant l'Enfant Jésus sur le bras droit et tenant tendrement ses jambes de la main gauche. Marie est bien posée, dans une attitude fort gracieuse; ses cheveux, retenus au-dessus du front par une couronne d'or garnie de perles et de pierreries, tombent sur les épaules en longues boucles ondoyantes. Un ample manteau de drap rouge cramoisi, maintenu au moyen de deux cordelettes, terminées par des glands et des floches, couvre la Vierge et tombe en plis amples et gracieux, en couvrant les pieds. Il est ourlé d'une riche broderie en or garnie de perles et de pierreries, qui au bord inférieur devient beaucoup plus large et sur lequel on lit un verset du 24e chapitre de l'Ecclésiastique : *ante* SECVLA *creata sum et usque ad futurum seculum non desinam et* IN *habitatione sancta* CORAM IPSO MINISTRAVI ET SIC IN SION FIRMATA *sum.* L'encolure de sa robe est également ornée de broderies dont le bord inférieur est garni d'hermine. L'Enfant, entièrement nu, tient, de la main gauche, le bord supérieur de la robe de sa Mère et de la droite, une banderole sur laquelle sont inscrites ces paroles : discite a me quia mitis sum et humilis corde *jugum enim meum suave est et onus* meum leve. Il incline la tête vers un prêtre agenouillé à droite, revêtu d'une chape de brocart bleu et or, à larges orfrois brodés de figures d'apôtres dans des compartiments couronnés de dais. Une bille en orfévrerie, ornée de trois statuettes surmontées de dais, maintient la chape. C'est le portrait du prévôt d'Ypres ; il tient entre les mains un livre d'Heures, et de la gauche une sorte de crosse, insigne de sa dignité de prévôt, dont la hampe, ornée de fleurs de lys inscrites dans des losanges, est surmontée de statuettes de saints dans des niches ; celles-ci sont couronnées par un fleuron portant la figurine équestre de saint Martin, représenté au moment de l'acte de charité qui a rendu le Saint si populaire. Le pavé est formé de dessins géométriques au moyen de pierres de diverses couleurs. La vue entre les colonnes du portique donne sur un paysage traversé par une rivière animée par des bateaux à rames, des cygnes, etc. Au côté le plus rapproché de l'œil, le sol est couvert de végétation et de fleurs; à droite on voit sur la rive une hôtellerie avec des figures ; à gauche, un cavalier. De l'autre côté de la rivière, on aperçoit, à droite, un château-fort flanqué de tours carrées aux angles ; à gauche, plusieurs maisons; sur le quai, des cavaliers et des piétons près d'un chemin qui, vers le lointain, serpente à travers le paysage accidenté qui s'étend au loin à perte de vue et est animé d'un très grand nombre de bâtiments et de figures. Tous les détails du paysage sont traités avec une finesse, une intelligence de la nature et un soin merveilleux. Tout autour de la peinture on lit sur le cadre, qui est cintré, en lettres majuscules, l'antienne : *Sancta Maria succurre miseris iuva pusillanimes - refove flebiles - ora pro populo - interveni pro clero - intercede pro devoto femineo sexu : sentiant omnes tuum iuvamen quicumque celebrant tuam commemorationem. Haec virgo Maria ex semine Abrahe orta - ex tribu Iuda - virga de radice Iesse - ex stirpe David - filia Iherusalem - stella maris - ancilla Domini - regina gentium - sponsa Dei - mater Christi - Conditoris templum - Sancti Spiritus sacrarium.*

Les volets sont divisés chacun en deux zones tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. A

1. Sans doute des reproductions de chapiteaux dans des églises de son pays natal. Il en existe qui offrent des analogies à Tongres, et il y en avait jadis à Saint-Trond.

l'intérieur du volet droit, on voit en bas Gédéon couvert d'une armure d'acier, et tenant une lance des deux mains ; debout sur une colline rocheuse, il a la tête découverte en présence de l'ange qui lui adresse la parole ; au-dessous, on lit sur le cadre : vellus gedeonis. Dans la zone supérieure est représenté le Buisson ardent sous la forme d'un arbre à haute tige, dont la végétation se développe aux deux tiers de la hauteur et remplit de ses branches touffues toute la largeur du volet. On voit le Père Éternel issant à mi-corps des langues de feu qui partent du sommet de l'arbre. Il porte la tiare et est vêtu d'une aube et d'une chape en drap d'or, maintenue par une bille ovale ornée d'un rubis entouré de neuf perles. Il lève la main droite pour bénir et tient de la gauche un globe surmonté d'une croix en cristal de roche terminée par des fleurs de lys d'or. Au pied de l'arbre se trouve du gazon émaillé de fleurs, entouré d'un sentier bordé de buissons. Au delà un fossé où nagent des cygnes et des canards, plus loin des maisons et des jardins, une auberge, un grand étang peuplé d'oiseaux aquatiques, un château, où l'on aperçoit un homme occupé à réparer la toiture, monté sur une échelle ; plus loin encore, de nombreuses habitations, une forêt d'arbres ; enfin, des montagnes bornent l'horizon : tout cela est animé par des personnages à pied et à cheval, des animaux et des oiseaux. Sur la moulure qui sépare cette composition de la zone inférieure, on lit : rubus ardens et non comburens.

A l'intérieur de l'autre volet, on voit, dans la région inférieure, Aaron, revêtu de l'aube et d'une chape verte à larges orfrois brodés, à genoux devant un autel, tenant une verge fleurissante. Sur le cadre, on lit ces mots : virga aaron florens.

Dans le compartiment supérieur se trouve représentée la porte fermée dont parle le prophète Ézéchiel ; c'est un édifice rectangulaire flanqué aux angles de quatre tours cylindriques ; les pignons et le sommet de la toiture couverte de tuiles rouges sont couronnés d'un crêtage ajouré de style flamboyant d'un dessin fort élégant; un crêtage semblable s'étend au bas des versants et contourne la toiture des tourelles. La porte elle-même est encadrée de larges bandes de métal incrustées de perles et de pierres précieuses, et ornée de trois bandes horizontales de même nature ; l'archivolte est ornée de douze statuettes de prophètes posées sur des consoles et surmontées de baldaquins. Au-dessus, dans une niche à baldaquin, se trouve une statuette — la Synagogue — un bandeau sur les yeux ; elle tient les tables de la Loi renversées et une bannière dont la hampe brisée tombe en morceaux ; à côté d'elle, les statues de Moïse et de trois prophètes tenant des banderoles ; en haut, immédiatement au-dessous du crêtage, on voit une rangée de niches à baldaquins occupées par des statuettes. Sur la moulure, au-dessous de cette zone, on lit le texte : porta ezechielis clausa. Tout en haut des deux volets, on voit figurés dans des médaillons le péché de nos premiers parents, l'ange armé d'un glaive préposé à la garde du Paradis, et l'ange Gabriel saluant la Vierge.

A l'extérieur, on voit dans les divisions de la région inférieure la Sibylle Tiburtine coiffée d'un turban, debout, la main levée vers le ciel, afin d'appeler l'attention de l'empereur à genoux, en face d'elle sur l'autre volet ; il est couronné et porte une longue barbe pointue ; il lève la tête et les mains jointes, vers la sainte Vierge, laquelle, vue à mi-corps portant l'Enfant sur le bras, apparaît dans une ellipse au-dessus de lui. Dans la zone au-dessus de

JEAN VAN EYCK.
Fragments achevés de la peinture des volets.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Dessin
conservé au Musée Germanique à Nuremberg.

B. Kühlen, M.Gladbach

Dessin
conservé à l'Albertina à Vienne.

la Sibylle, on voit un groupe de trois anges qui sonnent de la trompette. Les légendes explicatives sont : sibilla, octauianus, maria, ara coeli.

Ce triptyque se trouvait autrefois dans le chœur de l'église de Saint-Martin à Ypres. Il est mentionné par Van Vaernewyck dans le *Nieu tractaet* (st. 126) publié en 1562, et décrit dans son *Historie van Belgie* (1574) en ces termes : « A Ypres, dans l'église ou prévôté de Saint-Martin, est conservé un tableau sur lequel se trouvent figurés Notre-Dame avec son Enfant, et un abbé ou prévôt à genoux devant eux. Les volets sont inachevés, et ont chacun deux compartiments où sont représentés l'Églantier ardent, la Toison de Gédéon, la Porte d'Ézéchiel et la Verge d'Aaron, qui tous figurent la virginité de Marie. Ce tableau mérite bien d'être admiré ; aussi il a été fait par maître Jean Van Eyck dont l'œuvre paraît être plus céleste qu'humaine. » Guicciardini, Vasari et Van Mander le mentionnent aussi. Sanderus, qui était chanoine d'Ypres, parle également dans sa *Flandria illustrata* du tableau qui se trouvait encore au chœur de l'église en 1713 ; le chanoine archidiacre Van der Meesch le fit remarquer aux deux Bénédictins Dom E. Martène et Dom Durand, ainsi qu'ils nous le font connaître dans leur *Voyage littéraire*, publié en 1717. Entre 1757 et 1760, le triptyque fut enlevé de l'église et transporté à l'évêché, et une copie du panneau central fut placée dans la chapelle de la Sainte-Vierge près de l'autel [1]. Après la prise d'Ypres par les républicains français, le triptyque fut vendu à vil prix à un boucher, qui le céda ensuite à un M. Waelwyn d'Ypres. Celui-ci le vendit plus tard à M. Bogaert de Bruges, dont les héritiers enfin le revendirent à M. Van den Schrieck de Louvain. Après le décès de celui-ci, il passa dans la possession de son gendre l'avocat M. F. Schollaert, vice-président de la Chambre des représentants [1], et appartient actuellement à M. le représentant G. Helleputte, gendre de M. F. Schollaert.

1. Cette copie appartient actuellement à Monseigneur F. Béthune, de Bruges.

L'authenticité de l'œuvre est hors de doute. Elle est confirmée par deux documents du XV^e siècle à peu près contemporains, que nous reproduisons ici. Le premier est un dessin à la pointe d'argent, qui a $0^m,278$ de hauteur sur $0^m,18$ de largeur, conservé à l'Albertina de Vienne. Jusque dans ces dernières années, ce dessin a passé pour être de la main de Jean Van Eyck lui-même ; depuis quelques années, on l'attribue assez arbitrairement à Pierre Cristus. Le second est un autre dessin également à la pointe d'argent ($0^m,135 \times 0^m,15$), conservé au Musée Germanique, à Nuremberg, attribué à Roger de la Pasture. Ces deux dessins représentent le panneau central inachevé. Le premier est en bon état de conservation ; le second a un peu souffert. Il est à remarquer que le bandeau qui retient les cheveux de la Vierge est très simple sur les deux dessins, tandis que dans le triptyque ce bandeau est décoré d'orfévrerie, de même que le bandeau de la Vierge dans le tableau de Bruges et d'Ince Blundell. La broderie de la bordure supérieure de la robe et du manteau n'existe pas dans les dessins. Le soulier et le patin du pied gauche de la Vierge, visibles dans les dessins, sont dans le tableau cachés par le manteau. La banderole que tient l'Enfant est dans les dessins plus simple de forme que dans le tableau ; elle ne porte d'ailleurs pas de légende.

Dans le dessin de l'Albertina, à Vienne,

1. Père de M. F. Schollaert, président actuel de la Chambre.

le prévôt à la vérité n'est qu'esquissé : il a une large tonsure, mais ne porte ni moustache ni barbe ; ses traits paraissent ceux d'un homme plus distingué ; les plis de sa chape et le contour de la bille ne sont qu'indiqués, mais il n'y a aucune trace ni du dessin du brocard, ni des orfrois brodés. La voûte du portail est simple, le décor polychrome et les clefs sculptées accusent dans le tableau la seconde moitié du XV^e^ siècle. Enfin les dessins n'indiquent pas le fond du paysage. Ce fond est cependant bien primitif. Si on le compare avec celui de la sainte Barbe au Musée d'Anvers, on verra qu'il est composé de la même manière et diffère beaucoup des fonds dans les tableaux de Hubert à Gand et à Copenhague.

Je crois que la composition tout entière est de Jean Van Eyck, que la peinture de la Madone et de l'Enfant a été presque achevée par lui, que le donateur n'a été qu'esquissé et le paysage, l'architecture et autres accessoires achevés ; quant aux volets, les deux sujets supérieurs à l'intérieur et trois de ceux à l'extérieur ont été à peu près terminés. On peut admettre qu'une partie de l'œuvre a été assez mal restaurée par un peintre brugeois lorsque le tableau était dans la possession de M. Bogaert-Dumortier.

La comparaison de ce tableau avec la sainte Barbe d'Anvers et le sacre de saint Thomas de Canterbury à Chatsworth nous autorise à conclure que les peintres de l'ancienne école commençaient, après avoir préparé le fond du tableau, par peindre le revers et le cadre qu'ils achevaient entièrement avant de commencer le tableau lui-même. Évidemment ils considéraient le cadre comme entourant une ouverture dans un mur et ils le peignaient en imitation de pierre ou de marbre.

Le triptyque, malgré les restaurations qu'il a subies, est encore remarquable, digne, dans ses parties principales, du pinceau qui l'a créé, et, à ces titres divers, il mérite d'être conservé dans un musée, comme la dernière œuvre sortie de la main du maître.

W. H. James Weale.

# Le culte des Saints sous terre et au grand jour.

## I

## Les cryptes et leurs fenêtres.

L'ORIGINE des cryptes, comme toutes les questions historiques, a éveillé l'esprit de recherche des érudits et, en piquant leur curiosité, elle a fait germer une opinion contre laquelle il faut se tenir en garde quand on étudie les plus anciens monuments de la Gaule chrétienne, celle à laquelle M. l'abbé Hénault a donné accueil dans son histoire des églises de la province de Sens [1]. Cet auteur confond les cryptes de nos églises avec les grottes dans lesquelles se réunissaient en cachette les premiers chrétiens, et pense que le sous-sol de nos sanctuaires n'a pas été autre chose que le mémorial de l'époque où les cérémonies se pratiquaient dans l'ombre.

Cette théorie l'a séduit d'autant mieux qu'il avait sous les yeux le type trompeur de la cathédrale de Notre-Dame de Chartres, où le sous-sol renferme un sanctuaire érigé à Notre-Dame-sous-Terre, qui semble avoir donné naissance à l'édifice supérieur, et une Vierge Noire dont l'antiquité nuageuse se prête à diverses conjectures. Sans doute le culte de la Vierge est fort ancien chez nous, il existait à Lyon depuis que saint Irénée avait rapporté d'Orient un tableau représentant la Mère de Dieu, qui se conservait dans l'église de Saint-Nizier, *hors la ville ;* ce n'est pas un motif pour que la crypte de Chartres remonte au second siècle. Elle est, d'ailleurs, dans de mauvaises conditions topographiques pour invoquer une origine privilégiée ; il suffit qu'elle soit dans le périmètre d'une vieille cité pour que ses prétentions soient inadmissibles. Nulle part les chrétiens n'ont osé fonder un oratoire dans un centre populeux ; partout ils ont essayé leurs forces dans la banlieue, comme les guerriers qui font le siège d'une place. Les cas où les églises sont érigées, comme à Saint-Émilion (Gironde), au-dessus des grottes où de pieux ermites rassemblaient un petit troupeau de fidèles, sont trop rares pour servir de base à un système de généralisation.

Pour comprendre comment l'usage des cryptes est entré dans les mœurs, il faut aller jusqu'à Rome.

La crypte est une réminiscence évidente des catacombes, elle a été inventée pour perpétuer les habitudes des premiers chrétiens, pour rappeler leurs tribulations et leurs épreuves, elle a été imaginée surtout pour loger les sépultures des corps saints. La présence d'une crypte dans une église est l'indice du séjour d'un apôtre ou d'un martyr, ou l'annonce d'un dépôt de reliques, bien plus que la démonstration d'un centre de réunion.

Quand la contrée ou la banlieue des villes avait été exploitée par des carriers qui avaient laissé des excavations ouvertes, comme les carrières de plâtre de Montmartre, ou les galeries de calcaire du quartier de Notre-Dame des Champs, à Paris, les apôtres, au lieu de construire des édifices, occupaient ces souterrains qui leur rendaient autant de service que les catacombes

1. *Recherches historiques sur la fondation des églises de Chartres, de Sens, de Troyes et d'Orléans.* Chartres, 1884. In-8°, chap. VI, pp. 422-461.

de Rome, ils étaient plus sûrs d'y célébrer sans trouble les divins mystères, parce qu'ils étaient en dehors de l'agglomération urbaine. Le plus souvent le sol ne leur offrait pas d'abri naturel ; alors ils n'hésitaient pas à construire un oratoire très simple. Lorsque saint Irénée envoya vers la ville de Valence le prêtre Félix avec les diacres Fortunat et Achillée, ceux-ci bâtirent à l'Orient, en dehors de l'enceinte, un édifice que leur biographe désigne sous le nom de *tuguriunculum*, un petit toit (1).

Leur principale préoccupation était d'honorer les sépultures des chrétiens, de les préserver des profanations et de célébrer leurs cérémonies autour des tombeaux. Au lieu d'imiter les païens qui le plus souvent élevaient les tombeaux le long des voies au-dessus de terre, les premiers chrétiens préféraient creuser la terre, faire un hypogée ou caveau voûté assez grand pour loger plusieurs sarcophages. Dans certains lieux, on a eu la preuve que les païens, eux aussi, cachaient leurs sépultures dans des souterrains maçonnés, mais ils agissaient sans doute par crainte des violations, à la suite des invasions barbares, et ne ménageaient aucun accès (2). Les hypogées chrétiens se distinguent des autres par un trait bien caractéristique, ils sont munis d'un escalier qui compte parfois jusqu'à 18 marches; j'y vois l'indice que les caveaux n'étaient pas abandonnés, ni fermés, qu'ils recevaient au contraire périodiquement des visiteurs. On a découvert dans le cimetière qui touche l'église de St-Matthias de Trèves, trois hypogées chrétiens, dont la structure est conçue suivant ces principes, avec une voûte cintrée et un escalier assez large. Les sarcophages rectangulaires et très pesants qu'on y a déposés au IVe ou au Ve siècle nous aident à les dater. *(V. figure A.)*

S'agissait-il de la sépulture d'un corps saint auquel on voulait rendre un culte particulier, alors on le plaçait encore dans un sous-sol, afin que l'autel fût installé plus commodément que dans les catacombes où l'on se contenta, pendant longtemps, du couvercle des tombeaux pour célébrer le saint sacrifice. La crypte fut la conséquence du développement de la pompe des cérémonies, elle fut un moyen de concilier le désir des fidèles de se rapprocher des reliques pour les vénérer, avec les nécessités du cérémonial, puisque de cette façon on établissait le sanctuaire au-dessus du caveau où reposait le saint personnage. Tel est le point de départ de toutes nos cryptes, qui furent d'abord des confessions, des manifestations de piété envers les apôtres, les martyrs et les confesseurs de la Foi dans chaque diocèse. Au lieu de célébrer la messe sur le tombeau lui-même, on le laissa dans le sous-sol, par imitation de ce qui s'était passé dans les catacombes, et on adopta la combinaison très sage d'un autel placé juste au-dessus, dans l'édifice supérieur qu'on éleva, au grand jour, en son honneur. Il suit de là que la crypte est pour une église une marque d'antiquité et de noblesse, et que la seule vue de cette annexe nous fait pressentir une origine vénérable. Il n'y a pas d'exemple de crypte dans les églises qui n'ont eu ni confesseurs, ni martyrs dans leurs annales, et, au contraire, celles qui ont eu ce privilège en ont fait montre constamment à chaque recon-

1. « Haud procul à Valentina civitate elegerunt exiguum tugurium. » (*Acta S. S.*, aprili mense, III, p. 98.)

2. Un hypogée païen trouvé à Saumur se composait d'une voûte en briques au-dessus d'un caveau large de 0m,49, haut de 0m,63 et long de 1m,64. Il était enfoui à 1 mètre de profondeur et renfermait un sarcophage de plomb. (*Congrès archéologique de France*, 1862, p. 101.) — Au-dessus de la chambre sépulcrale s'élevait une *cella* avec un élégant fronton soutenu par six colonnettes ; dans le milieu de la *cella* un autel et sur le mur l'inscription funéraire. Telle était l'installation du mausolée d'Acceptius Venustus, découvert à Lyon (Musée de Lyon).

struction, en réservant dans le plan général une place pour une crypte toujours plus belle et plus étendue que la précédente. Les architectes qui ont bâti des cryptes au XII^e siècle, à Saint-Denis, à Saint-Sernin de Toulouse et à Saint-Eutrope de Saintes, ne sont pas des novateurs, ils ont remplacé simplement d'autres souterrains qui étaient insuffisants ou en ruines au même endroit ; quelquefois ils se sont bornés à des embellissements ou à des agrandissements. Ceux qui n'avaient pas de traditions antiques à respecter, comme Benoît, abbé de Quimperlé, imitaient encore, au XII^e siècle, la coutume en plaçant le tombeau du patron au-dessous d'un autel très surélevé. On a continué à construire des cryptes même au temps où les reliques furent exposées au grand jour, par ce motif que le tombeau vide recevait aussi les hommages de la foule. Tous les objets auxquels les Saints avaient touché étaient entourés d'un respect non moins grand que la piété excitée par la présence de leurs restes. Quand les reliques de saint Cloud furent montées derrière le maître-autel, il est avéré que son tombeau demeura dans le caveau [1].

Le mot de crypte n'implique pas nécessairement l'idée de construction souterraine creusée dans le sol comme une cave ; il a plutôt le sens de cachette, et c'est ainsi que les architectes l'ont entendu en général quand ils ont eu à protéger des tombeaux, sans se soucier d'imiter les catacombes. Quand la crypte d'une église est souterraine, on constate le plus souvent que cet enfouissement provient de l'exhaussement du sol, phénomène très rapide dans les grandes villes à raison des cimetières où venaient s'entasser les défunts. Pour Saint-Avit d'Orléans, par exemple, dont la crypte est enfouie aujourd'hui sous les terrasses d'un jardin, on a acquis la certitude que son dallage mérovingien est au même niveau que la voie romaine qui longe l'édifice.

1. Ozanam, *Rapport sur les fouilles de 1874* (*Bull. monumental*, 5^e série, tome II, pp. 572-579.)

En général, les chrétiens ont eu la tendance de rechercher les sommets pour y bâtir leurs églises ; ils occupaient le point culminant, par conséquent la partie la moins plane, en sorte que, pour mettre leur édifice d'aplomb, ils étaient dans la nécessité de recourir à une substruction sous le chevet. On rachetait le défaut de terrain en élevant

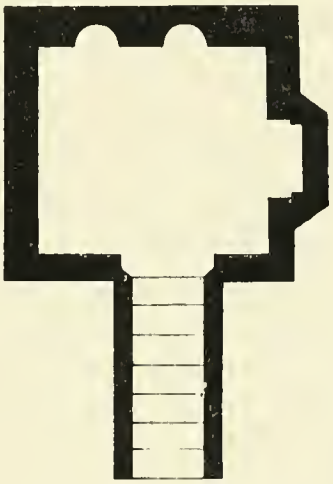


Figure A. — Plan de l'hypogée de Pitres [1].

une sorte de cave éclairée par des fenêtres en forme de meurtrières, qui servait de dépôt aux reliques du personnage qu'on voulait honorer. On avait ainsi le moyen de se conformer aux rites suivant lesquels on devait placer l'autel majeur au-dessus du tombeau du patron auquel était dédiée la basilique. Quand le terrain manquait de pente, comme à la Coulture du Mans, on relevait le dallage du sanctuaire jusqu'à une hauteur suffisante pour loger une voûte. Voilà les circonstances et les coutumes qui ont le plus souvent déterminé l'érection et la forme des cryptes. Ces monuments n'étaient

1. Communication de M. Léon Coutil.

pas des souterrains dans le principe, car ils ne touchaient à la terre que par un côté.

Il est indubitable que l'usage de placer les tombeaux des saints personnages exposés à la vénération des fidèles en contrebas de l'autel et dans un lieu obscur était constant à l'époque mérovingienne ; il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir le *Livre des Miracles* de Grégoire de Tours, ou ceux qu'il a consacrés à la *Gloire des Martyrs et des Confesseurs*. Partout où il est passé, il a rencontré des cryptes, au Nord comme au Midi : à Trèves, celle de Saint-Maximin; à Dijon, celle de Saint-Bénigne; à Besançon, celle de Saint-Ferréol; à Lyon, celles des basiliques de Saint-Jean et de Saint-Nizier; à Vienne, celle de Saint-Ferréol et de Saint-Julien ; à Clermont, celle de Saint-Vénérand; à Albi, celle de Saint-Salvius ; à Limoges, celle de Saint-Martial ; à Bordeaux, celle de Saint-Pierre ; à Déols, en Berry, celle de Saint-Lusor. Ainsi, cet auteur cite à lui seul onze cryptes : il aurait pu allonger singulièrement sa liste, s'il avait visité tous les sanctuaires célèbres de la Gaule chrétienne ; il omet notamment celles de Saint-Honorat d'Arles, de Saint-Victor de Marseille et de Saint-Sernin de Toulouse, qui existaient certainement de son temps.

Quand on fait l'histoire des usages du Christianisme, c'est toujours à Rome qu'il faut recourir pour s'éclairer, parce que tout ce qui s'est accompli dans la Chrétienté a toujours été inspiré par les exemples de la métropole. Il nous est d'autant plus facile de nous renseigner que la question des cimetières romains, des catacombes et des plus anciennes basiliques construites par-dessus pour honorer les martyrs et les confesseurs de la Foi, a été complètement élucidée par MM. de Rossi et Marucchi ; or leurs recherches ont mis en évidence ce fait que plus les confessions sont anciennes et plus elles sont petites et inaccessibles ; c'est pourquoi l'installation matérielle adoptée pour exposer le corps d'un saint à la vénération des fidèles, prend indifféremment le nom de *confession* qui signifie manifestation de piété, ou celui de *crypte*, mot grec qui signifie cachette.

Lorsque le calme du siècle de Constantin permit aux chrétiens de rendre un hommage public à ceux de leurs frères qui avaient versé leur sang pour le Christ, ils gardèrent une grande défiance et entourèrent les corps saints de nombreuses barrières. Les catacombes ne furent abandonnées que lentement, par prudence autant que par respect pour la place occupée par les sépultures. A la fin du IVe siècle, on bâtissait encore dans les entrailles de la terre, témoin cette basilique à trois nefs érigée au second étage du cimetière de Domitille, en l'honneur de Pétronille et des martyrs Nérée et Achillée. Ce sanctuaire, aussi vaste que celui de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, embrasse, en les transformant, un grand nombre de galeries antiques et de cryptes creusées dans le tuf, et surtout une chambre carrée, bâtie en briques, de 5 à 6 mètres de côté, qui fut dans le principe la *basilica ad locum orationis*. Plus tard, le pape Damase érigea, à ciel ouvert, une autre basilique où il déposa sa mère et sa sœur et prépara sa propre sépulture. Ses projets furent exécutés par son successeur Siricius, et son œuvre devint : *Basilica nova*.

Quand il y avait deux sanctuaires superposés [1], comme à Saint-Laurent *in agro Verano*, ils correspondaient par l'abside au moyen d'une ouverture munie de *transennes*. Dans ce cas, l'office célébré sur le tombeau même se nommait *missa ad corpus*, et l'office au grand jour, *missa publica*.

1. A Grenoble, l'église Saint-Laurent est également double, peut-être par imitation.

De peur que le sarcophage de sainte Pétronille ne fût dérangé de la place qu'il occupait dans la catacombe, on avait masqué son *loculus* par l'abside de la basilique inférieure, et on ne pouvait le voir que par une ouverture étroite, par cette fameuse *fenestella* qui joue un si grand rôle dans le culte des Saints pendant le haut moyen-âge. Dans l'édifice érigé par saint Damase en l'honneur des martyrs Simplicius, Faustinus et Béatrix, en adossant sa construction contre la crypte de leur tombeau, l'architecte n'avait ménagé qu'une étroite fenêtre de communication (1). Nous retrouverons cette disposition en Gaule, non loin de la vallée du Rhône, dans l'abbaye de Montmajour, où l'oratoire de Saint-Trophime est percé, au chevet, d'une *fenestella* qui met en communication l'abside avec les cellules postérieures.

L'usage de la *fenestella* s'explique donc par le désir de respecter le loculus assigné au saint dès l'origine et de le protéger contre les soustractions. Les mêmes préoccupations se manifesteront quand on construira un peu plus tard, jusqu'au VI^e siècle, les confessions de Saint-Georges au Velabre, de Saint-Martin-des-Monts, de Saint-Laurent-hors-les-Murs, de Saint-Silvestre, de Sainte-Prisque, de Sainte-Praxède, des Quatre Saints-Couronnés et de Saint-Pierre; toujours le tombeau sera renfermé dans un caveau inaccessible, où l'œil seul pourra pénétrer par une *fenestella*. La confession de Saint-Apollinaire-in-Classe près Ravenne, qui est du VI^e siècle, est assez bien conservée pour être offerte en exemple de ce que l'on faisait en Italie pendant les premiers siècles. Il y a deux escaliers par lesquels on descend dans une galerie étroite qui fait le tour de la crypte ou confession du saint et l'espace qui est devant la fenêtre n'est pas plus large qu'ailleurs.

1. L'abbé Martigny, *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1878 ; pp. 86 et suivantes.

Parfois, quand les chapelles sont complètement closes, comme celles des Saints-Pollion, Pigmenius et Milix, au cimetière de Pontien, on ménage une ouverture par laquelle on peut passer la tête, afin que le culte ne soit pas interrompu (1).

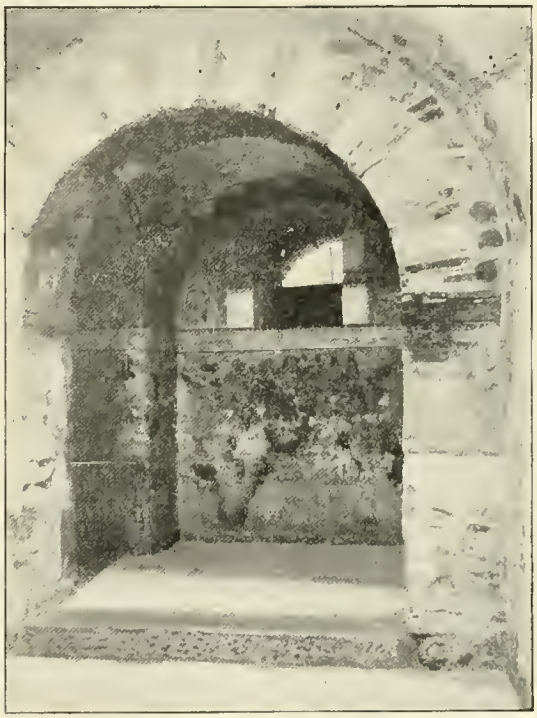


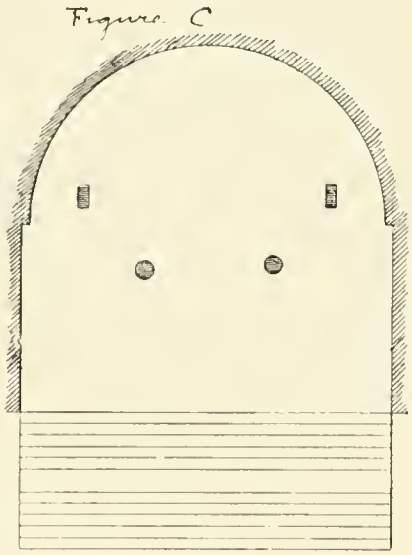
Figure B. — Fenêtre de la crypte de St-Philbert-de Grandlieu. Arrière-chevet.

La *fenestella* joue un si grand rôle dans le culte rendu aux saints cachés dans les cryptes pendant la période la plus ancienne, que je suis obligé d'entrer dans quelques détails pour bien faire comprendre sa destination. D'abord, il faut dire ce qu'elle n'est pas, car on pourrait être tenté de la considérer comme un moyen d'éclairage, et on serait dans la plus profonde erreur. L'éclairage se faisait au moyen de lampes. Quand on perçait une *fenestella*, on voulait offrir aux fidèles un moyen de communication

1. H. Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*, p. 63.

sensible pour les effusions de la piété. *(V. figure B.)*

Les ouvertures étaient multiples dans les cryptes : celle qui était percée dans le mur tournant du chevet, était ordinairement rectangulaire; elle se présentait dans le couloir à la hauteur des yeux, assez large pour passer la tête et un bras. C'est à celle-ci qu'appartient le nom de *fenestella*; elle était réservée au public qui par là entrait en communication avec le saint. On l'appelait aussi *jugulum*, pour montrer qu'elle n'admettait pas le corps au delà du cou. Les papes eux-mêmes n'avaient pas d'autre moyen de rendre leurs hommages au tombeau de saint Pierre, lorsque saint Silvestre, au IVe siècle, eut terminé sa basilique et fermé la crypte où il reposait ; ils allaient, comme les simples fidèles, se présenter à la *fenestella*. Grégoire de Tours se sert de cette expression pour désigner l'ouverture par laquelle on allait invoquer la protection des SS. Vénérand et Népotien, à Clermont [1]. Il l'emploie encore en parlant de la manière d'approcher de la Confession de Saint-Pierre de Rome, mais sans précision et avec un accompagnement de mots qui peut tromper le lecteur [1]. Il dit que le pèlerin étant arrivé *sur* le sépulcre, ouvrit une petite fenêtre et introduisit sa tête dans l'ouverture pour faire sa prière. On ne comprendrait pas ce passage, si l'on ne savait que le pavage établi au-dessus de la crypte pour supporter l'autel, était percé aussi d'une baie, qui était circulaire et qu'on nommait *ombilicus*, parce qu'elle occupait le milieu, ou le centre de la crypte, juste au-dessus du sarcophage. Quelquefois ces oculi supérieurs étaient multiples, soit pour éclairer la crypte, soit pour satisfaire la piété des prêtres auxquels ils devaient être réservés, puisqu'ils se trouvaient dans le sanctuaire. D'autres baies voisines, mais sur un autre rang, étaient rectangulaires et servaient à descendre des lampes dans l'intérieur de la confession, afin que, de temps à autre, on pût apercevoir le sarcophage honoré [2]. Il faut sans doute appliquer à ces dernières le nom de *foramen* dont se sert le pape Hormisdas dans ses lettres [3]. *(V. figure C.)*




Eglise de St Philbert-de Grandlieu
Plateforme du maître autel
Ouvertures dans le pavage

La confession et l'autel majeur étant liés étroitement comme les deux parties d'un tout, puisque les rites voulaient que le saint sacrifice fût toujours offert par l'intercession du patron de l'église au-dessus de ses reliques, il s'ensuit que la crypte ne peut pas se trouver ailleurs que sous le sanctuaire. Dans les églises où elle se présente autrement, comme à Saint-Seurin de Bordeaux, elle est encore dans l'axe principal de l'édi-

1. « Caput per fenestellam quicumque vult, immittit, precans quæ necessitas cogit. » *De gloria confessorum*, cap. XXXVII.

1. « Accedit super sepulcrum et, sic fenestella parvula patefacta, immisso introrsum capite, quæ necessitas promit, efflagitat. » *De gloria martyrum*. Libro I, cap. XXVIII et XLIV.

2. La crypte de Deas à St-Philbert de Grandlieu a conservé toutes ces baies qui sont évidemment une imitation de ce qui se faisait en Italie.

3. *Tableau des catacombes de Rome*, p. 15.

fice, elle nous marque l'endroit où se trouvait le sanctuaire primitif avant l'allongement. Les exceptions à cette règle sont fort rares : la plus célèbre est celle de l'église Saint-Maximin (Var), où la crypte se trouve vers le milieu de l'église et tournée vers le Midi ; bizarrerie qui n'a pas encore été expliquée (1).

Pour être complet, je dois dire que l'usage de la *fenestella* s'est perpétué au delà de l'an Mille, en s'adaptant directement aux sarcophages eux-mêmes, lorsque le clergé para les autels de reliques et livra les tombeaux vides au public derrière le maître-autel. La foule, longtemps respectueuse, parce qu'elle était tenue à distance par des barrières, se familiarisa tellement avec les saints qu'elle voulut enlever les couvercles des tombeaux pour se coucher à la place de leurs corps, comme à Besné et à Saint-Victor de Cambon (Loire-Inférieure), ou tout au moins introduire la tête dans l'intérieur du sarcophage par une ouverture carrée qu'on pratiquait tantôt sur le devant, comme à Saint-Mansuy de Toul, tantôt à l'une des extrémités, comme à Saint-Junien de Nouaillé et à Saint-Matthias de Trèves (2). La base du tombeau de saint Ludre à Déols, près Châteauroux, présente une large brèche dans laquelle, à certaines époques, les mères introduisent leurs nourrissons (3). Saint Menoux (Allier) guérit de la folie, quand on passe la tête par la petite fenêtre pratiquée dans le flanc de sa châsse de pierre (4).

Le caractère mystérieux et le système défensif sont des traits particuliers aux confessions italiennes ; cependant ces traits ne s'étendaient pas à tous les sanctuaires de la péninsule. Grégoire de Tours nous rapporte qu'à Bologne, par exemple, les tombeaux des martyrs Agricola et Vital, déposés à fleur de terre, étaient touchés et baisés continuellement par une foule de gens, suivant la coutume (1). En Gaule, la période de séquestration du tombeau a dû être très courte, car les chrétiens se sont toujours montrés très empressés d'accourir autour des tombeaux pour les vénérer de près. On ne cite nulle part de caveaux construits dans le style de Saint-Apollinaire, si ce n'est à une époque tardive, quand les Normands désolèrent la Gaule par leurs profanations.

Les plus anciennes cryptes, celles des premiers apôtres, tels que Martial de Limoges, Hilaire de Poitiers, Mellon de Rouen, Julien du Mans, se rapprochent beaucoup par leur plan de la forme des hypogées païens et chrétiens. C'est un caveau sombre, à peine éclairé par un *oculus* ou une cheminée d'aération, auquel on parvient par un escalier unique, placé tantôt sur le côté, tantôt, et le plus souvent, au milieu, sur l'axe principal de l'église. Le tout était très réduit, comme l'édifice supérieur qui l'enveloppait. Les commencements des sépultures les plus honorées n'ont pas été plus pompeux. Dès que le cercueil de bois du martyr était découvert, on élevait par-dessus une voûte de briques pour le protéger et, le terrain une fois nivelé, on se contentait souvent d'un oratoire en bois pour désigner son emplacement (2). Quelque étroit que fût le caveau de la confession, il fallait cependant qu'il y eût place pour un

1. M. Le Blant très embarrassé pense que ce pourrait être un hypogée païen utilisé pour cacher des tombeaux chrétiens.

2. Voir aussi Bulliot, *Notice sur un sarcophage du Musée d'Autun* (Annales de la Société Éduenne).

3. *Bull. de la Société du Berry*, IXe année, p. 153. Étude de Just Veillat.

4. J. Moret, *Saint Menoux, sa vie et son culte*. Moulins, Ducroux, 1893, 1 vol. in-8°.

1. *De gloria martyrum*. Lib. I, cap. XLIV.

2. « Erat super sepulcrum sancti cellula minutis contexta virgultis. » (Gregorius Tur., *De Gloria confessorum*, libro IV, c. 19.)

autel, car l'usage de la double messe, celle de la catacombe et celle du grand jour, dont j'ai parlé plus haut, s'est perpétué en Gaule pendant longtemps, peut-être jusqu'au Xe siècle. En même temps qu'on célébrait la messe publique sur l'autel majeur devant tous les fidèles, on voulait qu'il y eût possibilité, à l'étage inférieur, de célébrer la messe *ad corpus*, soit sur le tombeau, soit sur une table contre la tête du sarcophage. En parlant de l'église St-Pierre de Bordeaux, Grégoire de Tours relate que l'autel principal est surélevé et que le dessous, en forme de crypte, renferme un autel dans lequel on a déposé des reliques (1). Il est arrivé que l'autel a été supprimé, comme à Saint-Aignan d'Orléans, ou déplacé, comme à Saint-Gervais de Rouen, mais dans les églises où les sépultures n'ont pas été bouleversées, on les retrouve toujours contre le mur du chevet, qu'il soit circulaire ou droit. Telle est la position des sarcophages de Sainte-Radegonde à Poitiers, de Saint-Germain à Auxerre, de Saint-Fort à Bordeaux, trois sanctuaires dont les cryptes sont antérieures à l'an Mille, de l'aveu de tous les critiques. C'est un principe liturgique dont on doit tenir compte, quand on veut rétablir le plan présumé d'une crypte détruite.

Les pèlerins, qui accouraient de toutes parts autour des tombeaux les plus célèbres, ne partaient jamais sans laisser de larges offrandes, avec lesquelles on multipliait les ornements qui furent une cause de ruine et de profanation quand les Barbares se ruèrent sur notre pays. Tout ce déploiement de luxe excita leur cupidité. La coupole de Saint-Germain d'Auxerre était d'or et d'argent (1). Celle de Saint-Martial de Limoges n'était certainement pas moins ornementée ; elle était en bois doré quand elle fut brûlée à la fin du Xe siècle. Le ciborium en argent supporté par 4 colonnes, dont parlent les auteurs du XIIIe siècle à propos du tombeau de saint Martin de Tours, n'était qu'une répétition de l'antique décoration employée dans la basilique mérovingienne et une imitation de la *cella* que les païens érigeaient au-dessus des tombeaux. A Dijon, on a la certitude que le sarcophage de saint Bénigne était surmonté de quatre colonnes de marbre de *toute antiquité* (2).

On avait un double motif pour agir ainsi; on voulait rendre hommage sans doute aux reliques et aux prodiges qu'elles produisaient, mais on pensait aussi à la majesté de l'autel voisin du sarcophage, tous deux accolés si près l'un de l'autre qu'ils faisaient un seul et unique monument. Le dôme et ses supports les enveloppaient tous les deux et formaient un trône de gloire. L'usage du ciborium est fort ancien, il figure dans l'histoire des catacombes. Au cours de son récit relatif à la sépulture de Pétronille, M. de Rossi fait remarquer que le ciborium de l'autel dédié aux frères Nérée et Achillée portait la représentation de leur martyre (3). Quelquefois, on voyait une inscription commémorative sur l'une des colonnes, ou sur les murs. Grégoire de Tours nous a conservé celle qu'on lisait dans l'église de Saint-Ferréol, hors les murs de Vienne (4):

«Heroas Christi geminos hæc continet aula,
Julianum capite, corpore Ferreolum. »

1. « Hujus enim basilicae altaris posita in altum pulpita locatum habet cujus pars inferior in modum cryptae ostio clauditur, habens nichilominus et ipsa cum sanctorum pignoribus altare suum. » (*De gloria martyrum*, § 33.)

1. Heric, *Miracula sancti Germani*. (Mabillon, *Annales O. S. B.*, t. I.)

2. « Desuper autem quattuor columnae marmoreae locatae erant *antiquitus*. » (*Chronique de St-Bénigne*, Bibl. de Dijon, ms. 348.)

3. A. de Martigny, *Bull. d'archéologie chrétienne*, 2e série, 6e année, N° 1 ; pp. 8 et 9.

4. *De gloria martyrum*, II, cap. 2.

Par imitation de ce qui se faisait à Rome, on essaya aussi d'ajouter des peintures à fresques, qui ont disparu par suite des ravages de l'humidité. L'hypogée martyrium de Poitiers nous a fait voir, en 1878, comment on savait décorer les sanctuaires en Gaule au VIe siècle; la crypte de Saint-Germain d'Auxerre conservait aussi des spécimens de peinture et d'inscriptions du IXe siècle, avant que les Protestants eussent commis leurs profanations. Les fresques de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne) sont plus récentes, c'est vrai, mais elles ont été exécutées par continuité de ce qui se pratiquait chez nous depuis un temps immémorial, témoin le caveau de Saint-Martin à Reims (1). Les dernières décorations de ce genre employées dans les sous-sols sont les scènes de la vie de saint Junien qui se voyaient dans l'église de Nouaillé (Vienne) (2).

L'expansion artistique provoquée par le développement que prenait la piété envers les tombeaux fut arrêtée une première fois, au VIIIe siècle, par la peur des Sarrasins qui dévastaient tous les lieux saints ; elle aurait sans nul doute repris son cours au IXe siècle, si la crainte des Normands n'était venue étouffer ce beau mouvement. Sous l'impression de terreur qui se répandit partout, les religieux rétablirent les barrières des premiers siècles, fermèrent les ouvertures et multiplièrent les précautions. Les uns enfouissent leurs reliques profondément en terre, les autres s'enfuient au loin avec leurs trésors et, quand l'heure du retour arrive, les corps sont morcelés s'ils reviennent dans leur patrie. C'est pour avoir oublié les conséquences de ce grand événement, que les critiques se sont trompés dans le classement de nos monuments mérovingiens et carolingiens.

1. Ravenez, Académie de Reims, 26e vol. des *Mémoires* 1856-1857. — Voir aussi Mérimée, *Description des peintures de Saint-Savin.*

2. Robuchon, *Paysages et monuments du Poitou*, 23e livraison, p. 9.

## II

## Le culte des saints après l'an Mille.

Il est indispensable de tenir compte de ces alternatives de calme et de trouble, pour expliquer les diverses formes qu'ont revêtues les cryptes de nos églises dans la période antérieure à l'an Mille, de même qu'en voyant la fièvre de construction qui s'empara des générations du XIe siècle, nous devons soupçonner que leur main a modifié plus d'une fois nos souterrains. Il faut cependant s'empresser de dire que les exemples de reconstruction totale de crypte, comme à Saint-Sernin de Toulouse et à Saint-Eutrope de Saintes, sont rares ; dans la plupart des cas, les architectes ont respecté la vieille confession du patron et se sont bornés à augmenter ses dépendances, son pourtour et ses accès, comme à Saint-Bénigne de Dijon et à Sainte-Radegonde de Poitiers. Les édifices entièrement neufs de l'époque des Capétiens ont un caractère bien différent des précédents, ils sont vastes et bien éclairés, parce que les mœurs ont changé. Il semble que la réaction s'efforce alors de dédommager les saints des outrages dont ils ont été victimes, en appelant autour d'eux tous les croyants, par de grandes manifestations architecturales.

Lorsque les terreurs causées par les invasions normandes furent apaisées, le culte des reliques se transforma complètement, les tombeaux restèrent parfois dans les sous-sols, mais les restes des corps saints furent produits au grand jour, ou *exaltés*, pour parler le langage du temps, tantôt dans des châsses ou coffrets en métal pré-

cieux qui laissaient voir leur contenu, tantôt dans un sarcophage de luxe (1). Quelquefois il arrivait que l'église était dépouillée des reliques au profit de la cathédrale ; dans ce cas, le premier lieu de leur séjour conservait le cercueil et l'exposait comme un objet précieux derrière le maître-autel, lieu consacré pour toutes les expositions, et, afin que les fidèles pussent apercevoir ce trésor de loin, on avait soin de le monter sur des piliers plus ou moins hauts, sensiblement au-dessus de la table de l'autel.

Cette coutume a été si générale après le XIIe siècle qu'on ne pourrait guère citer d'exemples contraires. Mabillon peint le tombeau de saint Drausin à Notre-Dame de Soissons dans la même position. A Nantes, les tombeaux de saint Similien et des Enfants nantais étaient exposés aussi de cette façon dans leurs églises respectives. Pour Reims, Trèves et Moissac, les indications sont les mêmes.

Au dehors, nous voyons que Raban Maur avait placé derrière l'autel de l'abbaye de Fulde un sarcophage renfermant des ossements de la bienheureuse Cécile et des SS. martyrs Tiburce et Valère. A Saint-Savin sur Gartempe, diocèse de Poitiers, le reliquaire en pierre, en forme d'arche, était scellé dans le mur de l'abside par son grand côté et le plus petit reposait sur deux colonnes accouplées, le tout derrière un autel du XIe siècle (2).

Cette période d'exposition pourrait être appelée celle de l'ostentation. Une rivalité extraordinaire s'établit entre toutes les églises insignes et les décorations prirent des proportions théâtrales. Les auteurs qui décrivent alors les tombeaux élevés, nous les représentent comme des pyramides, des tours ou des pinacles (1).

A Saint-Seurin de Bordeaux, le chœur était obstrué par cette addition. Lisez plutôt : « L'objet le plus digne d'attention était la confession de S. Seurin élevée contre le mur du chevet. Elle consistait en une petite voûte soutenue par des arcs-boutants s'unissant à une rosace, qui, après s'être arrondis en dômes, reposaient sur des soubassements perdus dans le sol. On entrait sous cette voûte par deux portes surbaissées dont les épaisses voussures se terminaient à des têtes plates. C'est là que fut placé le tombeau de saint Seurin quand il fut tiré de l'église souterraine. Le grand sarcophage en marbre brut s'appuyait d'un côté sur une colonne de marbre et allait de l'autre, en traversant un arceau ouvert sur la partie antérieure, chercher un second appui sous l'autel. Le sacrifice s'offrait ainsi sur le tombeau (2). »

Sur la confession, on éleva plus tard un autel de la Sainte Trinité destiné à remplacer celui de la crypte, dans le temps où ses dégradations en interdirent l'entrée. Une large pierre reposait sur un épais chantier, et un mur en balustrade formait autour de l'autel un sanctuaire rectangulaire où le célébrant dominait la foule à une grande élévation.

Ce double monument a été détruit vers 1851, lorsqu'on transforma le chœur pour augmenter son éclairage.

Certaines églises ont conservé intactes les dispositions et les coutumes anciennes.

1. La châsse de saint Just à Lyon était d'*albâtre* et reposait sur quatre piliers de marbre. (Enquête de 1564, *Coll. Lyonnaise*, Lyon, 1878, br. in-12, p. 9.) Le double sarcophage est bon à signaler, car il peut expliquer dans certains cas la double invocation sous laquelle on priait certains saints.

2. Rohault de Fleury, *la Messe*, 1 vol., pl. 68.

1. « Turritus erat tumulus id est in modum pyramidis acuminatus. » Le Vallois, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, cap. LXXII.

2. Cirot, *Hist. et descrip. de l'église de Saint-Seurin*, p. 294.

Quand on visite l'église Saint-Matthias à Trèves, on voit, derrière le maître-autel, un tombeau élevé si haut sur quatre colonnes de marbre qu'il est très facile de passer dessous sans se courber. Le pieux pèlerin qui visite l'antique sanctuaire de Duravel (Lot), découvre au fond de l'abside centrale, en arrière de l'autel principal, un lourd et large sarcophage de marbre renfermant les corps des SS. Agathon, Hilarion et Piammon. Ce tombeau est engagé d'un côté dans une niche peu profonde, surmontée d'un arceau en plein cintre, l'autre extrémité est supportée par un piédestal bâti dans le pavé de l'abside [1].

## III

## Le culte des saints par l'eau.

La crypte installée sous le maître-autel, le sanctuaire surélevé, le tombeau haussé en forme de retable, le *ciborium* ou le dôme ne sont pas les seuls signes auxquels on reconnaissait de loin et sans examen une église insigne, dotée de la possession d'un corps saint ; son trésor devait encore se manifester aux yeux de tous par l'accompagnement d'un puits renommé. Après le tombeau et le reliquaire, il n'y avait pas d'attraction qui fît plus d'impression sur l'esprit des pèlerins. Un saint privé du voisinage d'une source serait tombé en défaveur comme un impuissant médiateur. Beaucoup d'églises de France ont conservé dans leur enceinte sacrée la margelle d'un puits, sans savoir quel fut son rôle dans les cérémonies. On ne peut faire que deux hypothèses à ce sujet : ou bien c'est le dernier vestige d'un baptistère, ou bien il a été creusé pour seconder les tendances d'un culte populaire. Peut-être a-t-il servi à cette double fin, si la fontaine a survécu à la suppression du baptistère : c'est le cas de Saint-Similien de Nantes.

Le culte des fontaines et des sources sacrées est vieux comme le monde, il tient aux entrailles de l'humanité comme le culte des ancêtres et la vénération de toutes les

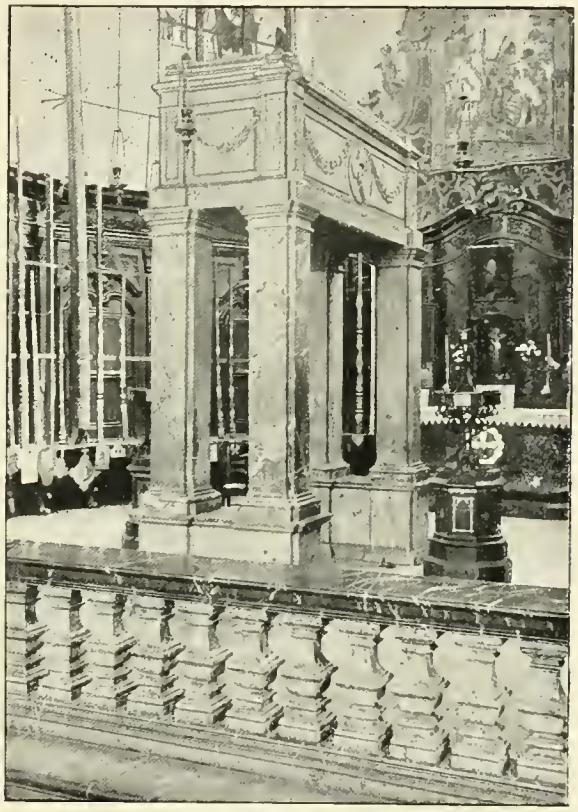


Figure D. — Tombeau de saint Matthias au chœur de l'église Saint-Matthias à Trèves.

forces de la nature. Après avoir débuté dans les vallées et les forêts, il a pénétré dans les temples païens et s'est transformé en pratiques pieuses autour des puits sacrés, que les prêtres des faux dieux avaient fait creuser pour les nécessités de leurs cérémonies. Le peuple gaulois tenait ces puits en grand honneur, il s'empressa de courir de nouveau autour des puits qui furent creusés non loin du sanctuaire pour l'accomplissement des rites de la liturgie par

1. *Les corps saints de Duravel au diocèse de Cahors*, p. 28. Paris, Firmin Didot, 1895. 1 vol. in-12.

les prêtres de J.-C., et mêla à son respect quelques pratiques superstitieuses bien naturelles aux esprits simples. Le merveilleux et le surnaturel sont des besoins de l'âme humaine. Les premières sources miraculeuses jaillirent dans les catacombes, elles furent utilisées pour l'administration du baptême aux cimetières de Pontien, de Sainte-Priscille et de Sainte-Félicité. Plus tard, chaque église fit creuser un puits pour le même usage, tantôt à l'intérieur, tantôt dans le parvis ; alors, si elle abritait des reliques très vénérées d'un saint célèbre, le puits devenait une source miraculeuse placée sous sa protection et dont l'eau devait procurer la santé. Il n'y a pas d'exemple de but de pèlerinage sans accompagnement de fontaine ; la source jaillissante est partout le signe de la puissance d'un saint.

Certains puits, dans les temps de trouble, servirent de cachette pour les reliques, d'autres, très rares, furent des instruments de supplice employés contre les chrétiens ; alors l'imagination s'empara de ce fait dramatique et créa une légende analogue qui se répéta dans une foule d'églises. A Rome, par exemple, on répandit le bruit que le corps du pape Calixte avait été précipité dans un puits qui se montrait à l'intérieur de la basilique dédiée à la mémoire de ce pontife [1].

A Nantes, personne ne doute que la tête de saint Similien n'ait été jetée dans le puits établi dans l'église placée sous son invocation, et cependant, il n'est pas honoré comme martyr. L'énumération des puits sacrés serait fort longue ; on en signale à Rome dans la basilique de Sainte-Praxède, à Paris dans les monastères de Saint-Germain-des-Prés et de Sainte-Geneviève, à Saint-Pierre-le-Vif de Sens, à Saint-Irénée de Lyon, à Saint-Jacques de Ratisbonne, dans la basilique de Saint-Martin de Tours. Celui de la cathédrale de Nantes n'a pas d'origine bien claire, il est près d'un pilier en face de la chaire [1]. Je suis porté à croire qu'il se rattache aux honneurs rendus à saint Gohard, mort martyr, dans sa cathédrale, sous les coups des Normands, pendant le saint sacrifice, car son corps a longtemps reposé dans la crypte qui est sous le chœur.

Ce souterrain, qui porte dans les textes le nom de *cave de saint Gohard*, a été visité par les foules pendant de longs siècles ; il est impossible d'en douter, quand on a vu l'usure des marches des escaliers et des bancs circulaires accolés aux murs du sous-sol.

Les pèlerins qui venaient demander une guérison à saint Gohard puisaient sans doute de l'eau dans la cathédrale, la faisaient bénir près du tombeau et l'emportaient comme font aujourd'hui nos pèlerins de Lourdes, avec l'espérance de renouveler la faveur qu'ils avaient obtenue.

L'eau joue un grand rôle dans nos actes; elle est, comme le pain, l'auxiliaire indispensable de notre existence, elle figure dans les actes de la vie religieuse et profane, elle a été employée par Jésus-Christ comme l'agent de ses grâces sur les lépreux ; il est donc assez naturel que le peuple voie surgir partout des sources miraculeuses sur les pas des saints personnages et dans les lieux où ils reposent, et qu'il les considère comme le canal de communication avec le monde surnaturel.

Le corps de saint Valérien était enfoui, dit-on, dans l'église basse de Tournus, pour le dérober aux profanations des païens. Au

1. Montfaucon, *Diarium Italicum*.

1. A moins que ce puits ne soit celui qui existait dans la cour de l'Évêché, car l'église Saint-Jean-Baptiste était au Nord de la cathédrale.

retour de la paix, on fit une tranchée profonde pour le retrouver et le placer dans l'église supérieure. Alors, grande fut la joie des témoins, quand on vit sourdre une fontaine à la place qu'il occupait. Depuis ce temps, la crypte de l'abbatiale a son puits juste au-dessous de l'autel majeur.

Les puits les plus célèbres sont dans les cryptes, parce que leur vertu miraculeuse est d'autant plus forte, croit-on, qu'ils sont plus rapprochés de la terre sainte et des reliques. Le puits qui se voyait autrefois dans la crypte de la cathédrale de Chartres avait un nom bien significatif; il s'appelait le puits des *Saints Forts*, évidemment en souvenir des nombreux actes de puissance miraculeuse qui s'étaient manifestés sur ses bords. La légende disait qu'il renfermait les ossements des premiers chrétiens martyrisés à Chartres. On a été obligé de le fermer pour mettre fin à certaines pratiques qu'on jugeait inconvenantes dans une église ([1]).

Dans la crypte de l'église de Saint-Irénée à Lyon, on montre un puits où furent recueillis les os de la plupart des martyrs de cette ville, et la terre qu'on en retire est estimée par le peuple comme un remède contre la fièvre. On se persuade même que cette terre est rougeâtre parce qu'elle portera éternellement l'empreinte du sang dont elle fut imbibée, au moment où les dix-neuf mille victimes de Septime-Sévère y furent précipitées, suivant la légende ([2]).

Il y avait uniformité de croyances et de pratiques dans toutes les parties de la chrétienté, au Nord comme au Midi. Saint Ursmer avait son puits dans la crypte de l'abbaye de Lobbes et saint Amand de Flandre montrait également le sien à côté d'une large pierre qui le représentait écrasant un dragon ailé du bout de sa crosse ([1]). En Champagne, la crypte de Vertus fut bâtie au XI^e siècle sur une fontaine abondante, appelée le *Puits Saint-Martin* ([2]). Dans le Beauvaisis, la crypte de Pierrefonds, dédiée à saint Sulpice, renferme une fontaine dont les fiévreux boivent les eaux avec succès ([3]). Grégoire de Tours, en nous décrivant la basilique bâtie par saint Perpet à Tours pour loger le corps de saint Martin et les abords du tombeau, n'omet pas de nous signaler dans l'abside *(in absida tumuli)* un puits situé à proximité ([4]).

Les historiens constatent que le puits de la crypte de St-Denis était excellent.

Je ne connais qu'une source qui ait inspiré la terreur, c'est le puits qui se trouve dans la crypte de Saint-Melar, à Lanmeur près Morlaix (Finistère). Les habitants de ce lieu croient par tradition que leur bourg périra par submersion quand la fête de la Trinité tombera le même jour que la fête de saint Melar; alors, quand le calendrier ramène cette coïncidence, le prêtre et les paroissiens vont célébrer la messe un peu plus loin, à Kernitron, de peur que le puits de saint Melar, gonflant ses eaux, ne produise une inondation qui submergerait l'église et les fidèles.

Telles sont les différentes formes imaginées par l'esprit religieux pour honorer les saints et réclamer leur intervention dans les affaires de ce monde. Toutes sont intéressantes à observer, mais la plus instruc-

1. Abbé Hénault, *Ibidem*, p. 435. Ce puits vient d'être retrouvé par mon collègue R. Merlet, archiviste d'Eure-et-Loir.

2. Spon, *Recherches des Antiquités de la ville de Lyon*, p. 72, 73, édit. 1858.

1. *Archives hist. et littéraires du Nord de la France, et du Midi de la Belgique*, 1829, t. I.

2. *Bull. monumental*, 2^e série, 4 vol., p. 602.

3. Weil, *Description des cryptes du Dép. de l'Oise*, Beauvais, 1849, 1 vol. in-8°.

4. *Hist. ecclesiastica*, libro II, cap. XIV, et libro X, cap. XXI.

tive pour l'histoire de la propagation de la Foi chrétienne en Gaule est la question des honneurs rendus aux tombeaux, car elle détermine exactement dans chaque région le degré d'influence atteint par chaque personnage. Mon but est de montrer que les cryptes où ils furent déposés peuvent se dater et servir à dissiper les ombres accumulées autour de certains apostolats. On verra que pour fixer l'âge d'une crypte, il faut tenir compte des événements historiques du pays où elle a été construite et que, dans tous les cas, la renaissance du XI^e siècle marque le départ d'une véritable révolution pour la classe des sanctuaires souterrains. Ce qu'il y a de particulier dans le développement de leur structure, c'est qu'elles subissent le contre-coup de tous les événements extérieurs : elles sont petites à l'avènement des doctrines nouvelles prêchées par les envoyés de Pierre, elles s'élargissent à mesure que la sécurité s'affermit, elles se rétrécissent pendant les époques troublées, enfin elles deviennent des sanctuaires très éclairés, lorsque les Barbares s'éloignent et laissent l'architecture romane s'épanouir au grand jour (1).

Léon Maitre.

1. MM. les docteurs Hettner, conservateur du Musée de Trèves, Keüffer, bibliothécaire, Wiegand, vicaire à la cathédrale, ont mis une grande obligeance à nous renseigner sur les antiquités de Trèves. C'est un devoir de les remercier ici.

# La Bibliothèque d'Abbeville à l'Exposition universelle de 1900.

LE Comité de la Librairie (Classe 13), qui avait comme président M. Henri Belin, dont la compétence est universellement connue, a eu la bonne pensée de créer un musée rétrospectif, comprenant entre autres : les manuscrits, les incunables et les reliures. C'est dans ces trois subdivisions qu'ont été classés les volumes prêtés par la Bibliothèque d'Abbeville, où ils ont tenu une place très honorable.

L'un des membres les plus actifs de la commission du musée rétrospectif, — M. Léon Gruel, qui s'est acquis comme relieur une légitime réputation, — s'est rendu tout exprès à la Bibliothèque d'Abbeville, et y a fait un choix judicieux parmi les centaines de livres rares ou curieux que renferme ce dépôt, dont la fondation remonte à 1685.

Quatre manuscrits, deux incunables, cinq reliures artistiques, trois reliures d'origine royale, six reliures pour distributions de prix et sept reliures armoriées ont été reconnus dignes de figurer à l'Exposition de 1900.

***

L'Évangéliaire, dit de Charlemagne, tenait la place d'honneur parmi les manuscrits tant par sa beauté que par son ancienneté, puisqu'il remonte aux dernières années du VIIIe siècle. Ce manuscrit unique, écrit en lettres d'or sur vélin pourpré, a fait ici même, en 1886, l'objet d'une description sur laquelle nous ne reviendrons pas.

Le second manuscrit prêté était un fragment des Épîtres de saint Paul, de la fin du XIIe siècle, ou du commencement du XIIIe siècle, avec capitales et initiales ornées à l'encre rouge, bleue ou verte.

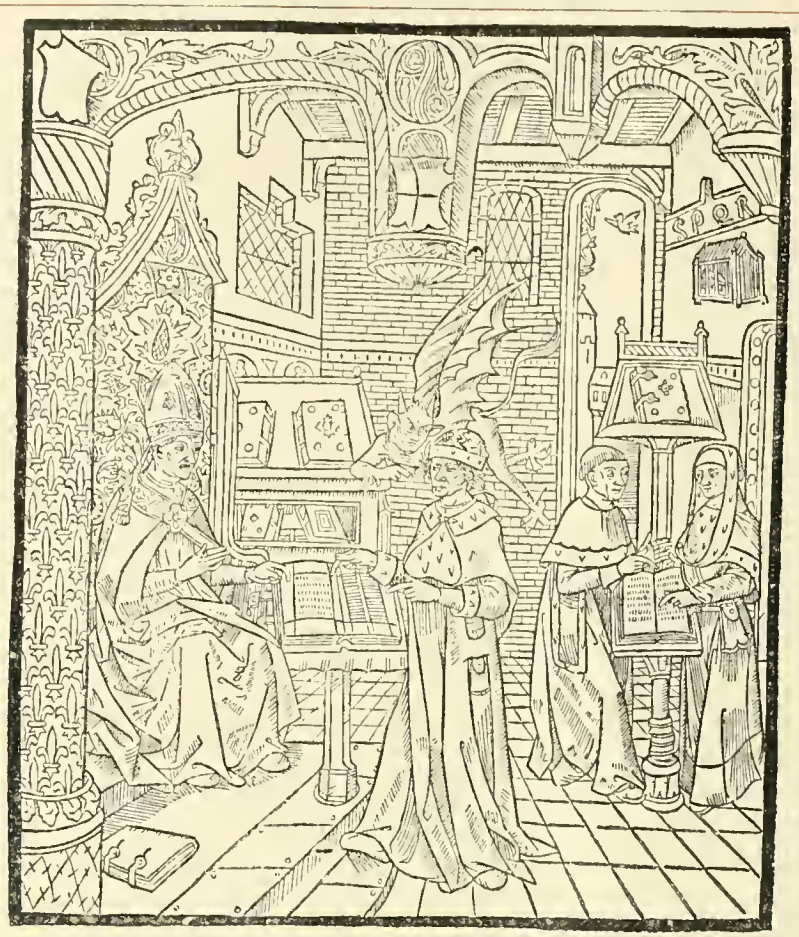
Un livre d'heures, du XVe siècle, à l'usage du diocèse d'Amiens, présentant quatre miniatures à pleine page, dix capitales ornées de magnifiques bordures et des centaines d'initiales dorées et enluminées, faisait l'admiration des connaisseurs, — de même qu'un office de la Vierge, aussi du XVe siècle [1], dont chaque page est décorée sur trois côtés de charmantes bordures variant d'une page à l'autre ; ces bordures sont formées de figures grotesques et allégoriques, d'animaux fantastiques ; les démons, figurant les vices, sont représentés sous les formes les plus hideuses ; toutes ces figures, généralement très fines et très expressives, sont certainement dues au pinceau d'un artiste consommé ; quelques grisailles sont d'une exécution remarquable.

***

L'un des monuments de la typographie au XVe siècle, c'est la *Cité de Dieu* de S. Augustin *(fig. 1)*, traduite en français par Raoul de Presles ; cet ouvrage se compose de 2 volumes grand in-folio, en caractères gothiques, à deux colonnes, de 47 lignes à la page.

Le premier volume commence par la table ; il contient 45 cahiers de signatures ; le premier cahier, marqué *a-ii*, est de 7 feuillets, les autres en ont 8, et le dernier, 6.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1891.



¶ De ceulx qui dient q̄ adourer les dieux non mie pour ceste vie presente: mais pour la vie pardurable. :i.

Il me semble que iaye assez dispute aux cinq liures precedens contre ceulx qui cuidēt que pour le prouffit de ceste vie mortelle. et des choses terriennes on doye honnourer et adourer p telle ordonnance et seruitude / cest a dire vraye religion qui en grec est appellee latria / laq̄lle est deue a vng vray dieu seulement / plusieurs dieux ⁊ faulx. lesquelz la verite crestienne conuaint estre ydoles non prouffitables / ou ors esperis et mauuais dyables / ou certes creatures / et non mie createur Et qui est celluy qui ne sache q̄ ces cinq liures ou autres de q̄lconq̄ grāt nombre ne peuent pour certain souffire a tresgrande folie ou obstinacion quant on cuide q̄ icelle glore de vanite ne donne lieu a aucunes forces de verite en la mauuaistie. Toutesfois de celluy en qui si grant vice a seigneurie car non pas par la mauuaistie du medecin mais du malade la maladie est faicte non curable ⁊ īmuable

A i.

Fig. 1. — *La Cité de Dieu* de saint Augustin Abbeville, 1486.

A la fin, on lit cette souscription finale ou colophon, ainsi disposée :

Cy fine ce present volume ouquel sot contenus les dix premiers livres de mon seigneur saint augustin de la cite de dieu fait et imprime en la ville dabbeuille par iehan du pre et pierre gerard marchans libraires. Et fut acheue le XXIIII. iour de nouembre: Lan mil quatre cens quatre vingz et six.

Le second volume se termine par cette souscription :

Cy fine le second volume contenāt les XII derreniers liures de monseigneur saīt augustin de la cite de dieu. Imprime en la ville dabbeuille par iehan du pre et pierre gerard marchans libraires: Et icelluy a cheue le XII. iour dauril lan mil quatre cens quatre vingtz et six auant pasques.

Ce second tome comprend 42 cahiers contenant chacun 8 feuillets, excepté le premier cahier, qui a 7 feuillets, et le dernier, 10.

C'est par les ordres du roi Charles V que Raoul de Presles entreprit la traduction de la *Cité de Dieu*, qu'il commença le jour de la Toussaint de l'année 1371, et qu'il acheva la veille de la St-Martin d'hiver 1375. Une pension de 400 livres d'or, portée ensuite à 600 livres, fut la récompense accordée au traducteur pour les peines et les fatigues de tout genre qu'il s'était imposées afin d'être agréable au roi ; son commentaire est d'une érudition solide pour le temps où vivait l'auteur ; on le consulte encore aujourd'hui avec fruit, et il fournit des notions précieuses pour l'histoire de France.

Fig. 2. — Miniature du *Missel à l'usage du diocèse d'Amiens.* — Paris, Jehan Dupré, 1498.

Les deux volumes de cet ouvrage, qui nous paraît être le second livre imprimé à Abbeville, — et non le premier, comme on le croit généralement, — renferment des gravures sur bois dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament. La planche ci-contre est une réduction de la première page du livre VI.

Le second incunable prêté est un *missel* à l'usage du diocèse d'Amiens, imprimé à Paris, par Jehan Dupré, en 1498. C'est un petit in-folio sur vélin, imprimé en deux couleurs, rouge et noire; caractères gothiques sur deux col. ; réglé ; 39 lignes à la page ; 224 feuillets non chiffrés, plus 8 feuillets au commencement contenant le

titre et un calendrier. Très jolies vignettes coloriées aux folios 1, 9 v°, 13, 14 v°, 80, 93 v°, 102 v°, 103, 107, 137 et 172, et un certain nombre de capitales enluminées. La planche ci-contre *(fig. 2)* est une reproduction réduite de la miniature du folio 1, moins l'encadrement ; nous en devons la communication, ainsi que de la précédente, à l'extrême obligeance de M. Henri Belin, que nous remercions bien sincèrement.

Ce volume a appartenu successivement à François Dufresne, chanoine de l'église d'Amiens, à François Masclef et à l'abbaye de Saint-Riquier.

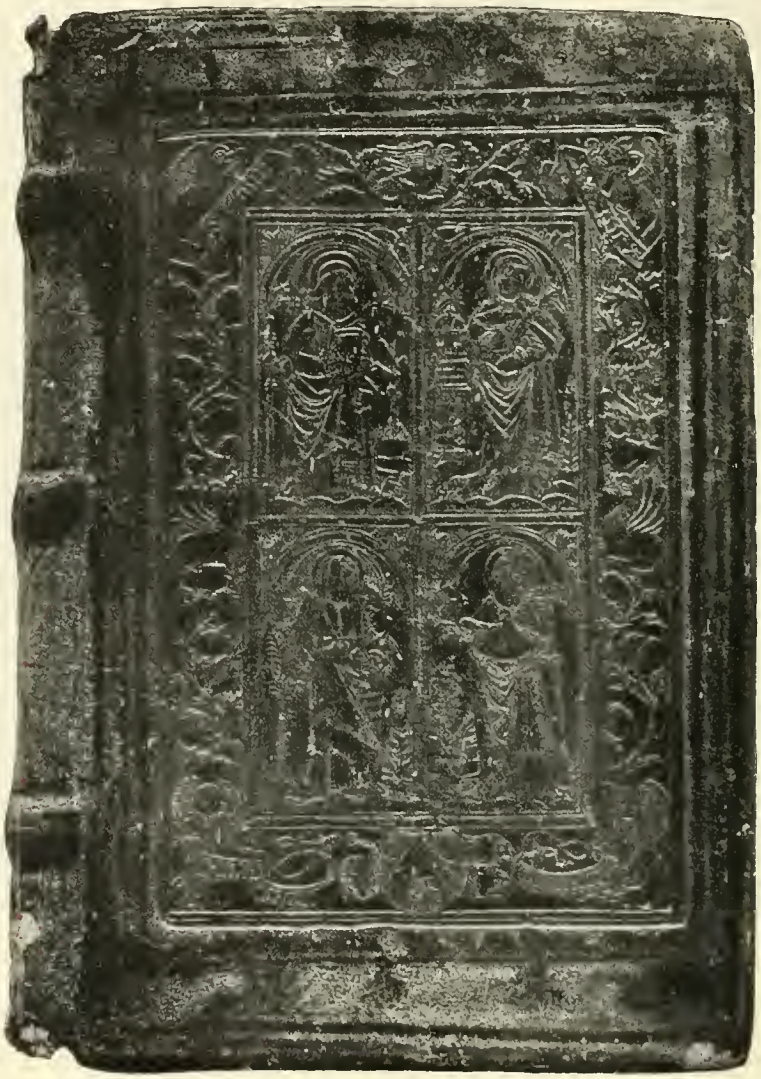


Fig. 3. — Reliure à la marque de Denis Roce.

***

Les cinq volumes suivants ont été exposés pour la reliure gaufrée dont ils sont revêtus.

FRANCISCI PHILELPHI EPISTOLÆ. — *Paris, Laurent Pernet*, 1508 ; in-4°.

Veau estampé à froid représentant quatre personnages dans un petit encadrement architectural ; marque et chiffre de Denis Roce. *(Fig. 3.)*

Grammatica Nicolai Perotti. — *Caen, Michel Angier* [1508]; in-8°.

Veau estampé à froid ; sur le plat supérieur, le Crucifiement *(fig. 4)*; sur le plat inférieur, Ste Barbe debout, au premier plan, et une tour dans le fond. *(Fig. 5.)*

Aureum opus de veritate contritionis. — *Paris, François Regnault*, 1515 ; in-8°.

Veau brun estampé à froid ; sur l'un des plats, la Crucifixion ; dans la bande d'entourage, le nom du relieur : G. Perard. L'autre plat représente la Pentecôte.

Aristotelis de historia animalium libri ix.... — *Paris, Simon de Colines*, 1524 ; pet. in-fol.

Veau brun estampé à froid ; le milieu représente des glands s'enchevêtrant les uns dans les autres ; la bordure est composée

Fig. 4.

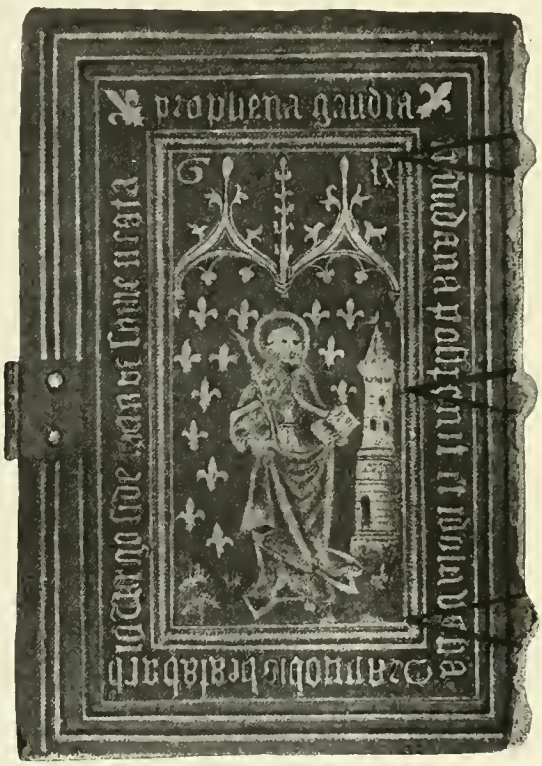


Fig. 5

de chimères, de glands, de chardons et de feuillages. Cette reliure paraît avoir été exécutée à Abbeville. *(Fig. 6.)*

Breviarium ad usum ecclesiæ ambianensis. — *Paris, Madeleine Boursette*, 1550 ; 2 vol. in 8°.

Reliure genre Grolier. Tranches dorées et antiquées.

***

La Bibliothèque d'Abbeville possède plusieurs reliures d'origine royale ; trois d'entre elles ont été prêtées.

G. de Marra Sylvarum libri quatuor. — *Paris*, 1511-1513 ; in-8°.

Suivant l'expression du rapporteur du Comité d'installation du musée rétrospectif de la classe 13, « ce volume est un des joyaux de l'Exposition ». Veau brun, estampé à chaud ; sur les plats, écussons couronnés de France et de Bretagne reliés entre eux par des dentelures ; au centre,

un porc-épic, emblème de Louis XII. Tranches dorées et antiquées. *(Fig. 7)*

ANSELMI ARCH. OPUSCULA. — S. l. n. n. n. d. (vers 1559) ; in-4°.

Veau fauve ; reliure faite pour François II, dauphin.

[ÉPITRE DE S. JÉROME. — *Paris, Guillaume Chaudière*, 1584] : in-4°.

Reliure faite pour Henri III ; sur les plats, l'empreinte de la Crucifixion ; sur le dos, tête de mort entre deux fleurs de lis, semis de larmes et la devise SPES MEA DEUS,

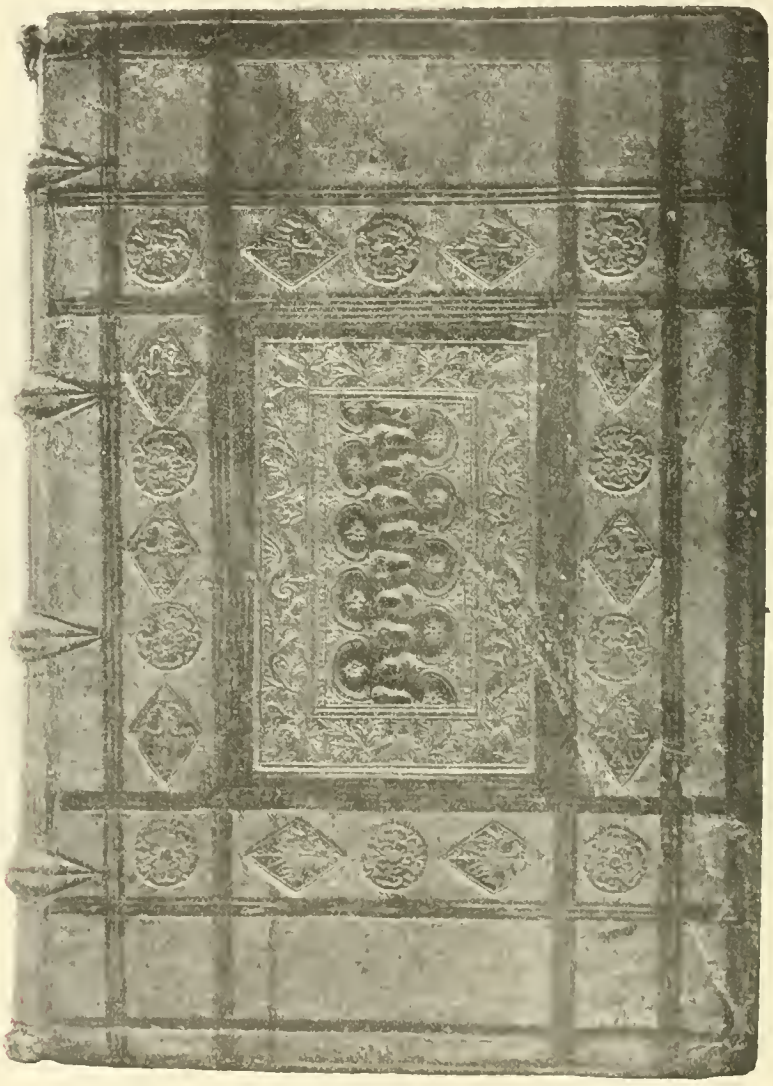


Fig. 6.

disposée sur trois lignes entre deux fleurs de lis.

***

La Bibliothèque d'Abbeville renferme vingt volumes reliés spécialement pour des distributions de prix faites dans divers collèges au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle. Six d'entre eux ont figuré au Champ de Mars. Ce sont les suivants :

XENOPHONTIS QUÆ EXSTANT OPERA. — *Francfort*, 1596 ; in-folio.

Reliure semée de fleurs de lis ; au centre, les armes de France entourées du collier de l'Ordre de Saint-Michel et de celui du Saint-Esprit ; dans la bordure, fleurs de lis alternant avec les lettres QQ (questores) pour rappeler que ce livre a été offert par les trésoriers du bureau des finances d'Amiens au collège de cette ville en 1665.

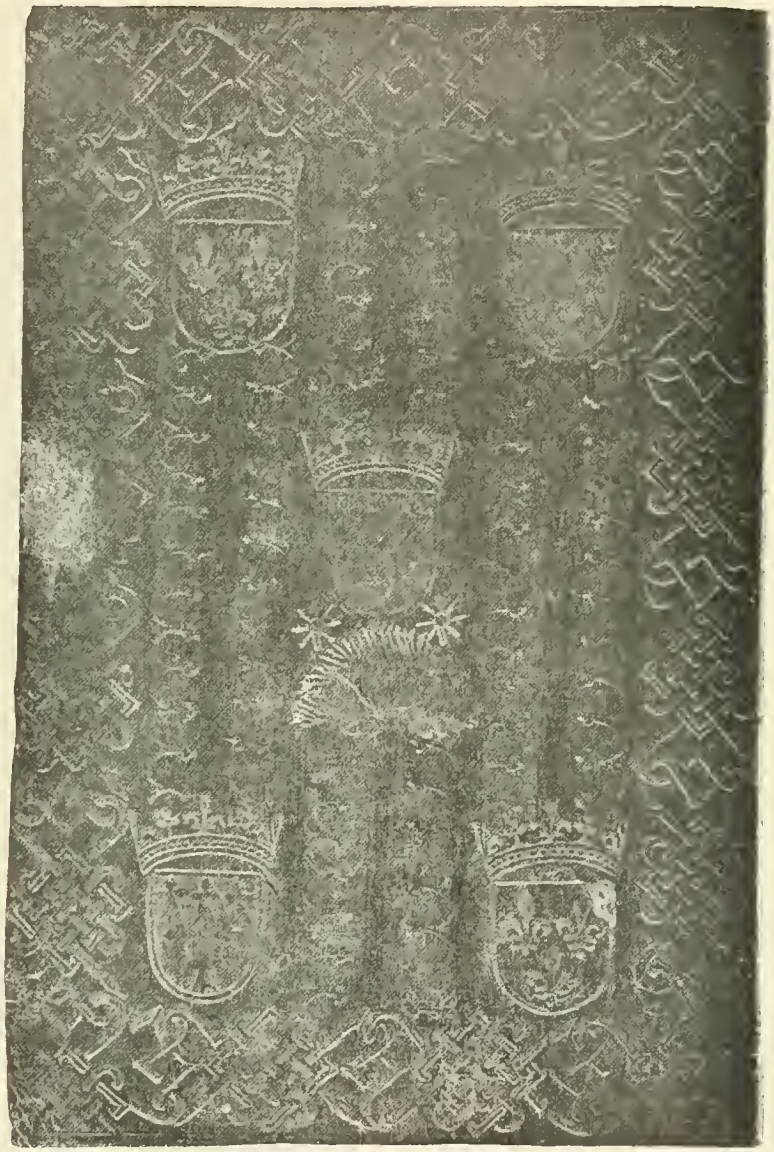


Fig. 7. — Reliure exécutée pour Louis XII.

Jo. Stobei, dicta poetarum. — *Paris*, 1623 ; in-4°.

Au centre d'un semis de croix de Saint-André et de quintefeuilles se voient les armes de Paul Barrillon d'Amoncourt, marquis de Branges, intendant de Picardie, qui a offert ce livre au collège d'Amiens en 1651. *(Fig. 8.)*

Homeri quæ exstant.... — *Bâle*, 1606 ; in-folio.

Plats couverts d'un semis de fleurs de lis, et, aux angles, ainsi qu'entre chaque nervure

du dos, se voient les deux lettres SA entrelacées *(senatus ambianensis)* pour rappeler que le don de ce livre fut fait par l'échevinage d'Amiens au collège de cette ville en 1671.

GEORGIUS CODINUS, CUROPALATA. DE OFFICIIS ET OFFICIALIBUS ECCLESIÆ.... — *Paris*, 1625 ; in-folio.

Semis de fleurs de lis sur les plats et sur le dos ; au centre des plats, les armes de Henri-Louis d'Albert d'Ailly, duc de Chaulnes, né en 1621, gouverneur d'Amiens, mort à Chaulnes le 21 mars 1653

Fig 8.

THEODORETI DE PROVIDENTIA ORATIONES DECEM. — *Paris*, 1630 ; in-8°.

Semis de pattes d'hermine et de doubles F, et, au centre, les armes de François Faure, né le 8 novembre 1612 à Sainte-Quitière, en Angoumois, évêque d'Amiens de 1653 jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 11 mai 1687 ; livre offert au collège d'Amiens pour la distribution des prix de l'année 1663.

RECUEIL DE PIÈCES CHOISIES. — *Paris*, 1745 ; 2 vol. in-8°.

Semis de fleurs de lis, et, au centre, armes des Biaudos de Castéja.

***

Parmi les cinquante-quatre reliures armoriées que possède la Bibliothèque d'Abbeville, sept des plus belles et des mieux exécutées ont été envoyées à l'Exposition de 1900.

ANNÆI SENECÆ OPERA. — *Bâle*, 1537 ; in-folio.

Fig. 9.

Armes de Guy III Arbaleste, vicomte de Melun, tué à la journée de Marienthal en 1645 ; cette marque, qui est des plus rares, a été appliquée à froid sur les plats, sans aucune espèce de dorure. *(Fig. 9.)*

JAC. PAMELIUS. LITURGIA ROMANORUM. — *Col. Agrip.* (Cologne), 1571 ; 2 vol. in-4°.

Fig. 10.

Armes d'Antoine de Créquy, évêque de Nantes, puis d'Amiens de 1564 à 1574, cardinal en 1565, mort en 1574. *(Fig. 10.)*

BREVIARIUM AMBIANENSE.... — *Paris, Alliot*, 1667 ; 4 vol. in 8°.

Fig. 11.

Armes de Henri Feydeau de Brou, né à Paris en 1643, évêque d'Amiens de 1692 à sa mort, arrivée le 14 juin 1706. *(Fig. 11.)*

LES PRINCIPAUX POINCTS DE LA FOY CATHOLIQUE.... — *Paris*, 1642 ; in folio.

Fig. 12.

Fig. 13.

Armes de Michel Particelli, sieur d'Hémery, contrôleur général des finances, mort en 1650 ; aux quatre angles des plats se voit ce monogramme : M. P. D. H. *(Fig. 12 et 13.)*

AD CANONEM II ET V CONCILII AGATHENSIS ET ULTIMUM ILERDENSIS.... — *Paris*, 1545 ; in-4°.

Armes de Pierre Séguier, chancelier, né à Paris en 1588, mort à Saint-Germain en Laye le 28 janvier 1672 *(Fig. 14)*

Fig. 14.

Œuvres de M. le chancelier d'Aguesseau. — *Paris*, 1759 1789 ; 13 vol. in-8°.

Coeffeteau. Réponse au livre intitulé le Mystère d'iniquité. — *Paris*, 1614 ; in-folio.

Fig. 15

Armes de Charles-Louis de Trudaine, conseiller au Parlement de Paris. *(Fig. 15.)*

Armes de Méry de Vic, seigneur d'Ermenonville, président du parlement de Toulouse, intendant de Guyenne, garde des sceaux le 24 décembre 1621, mort le 2 septembre 1622 ; le dos de ce volume porte au milieu d'une très élégante ornementation, le chiffre de Méry de Vic : M. S. D. V. *(Fig. 16 et 17.)*

Fig. 16.

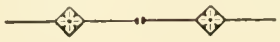
La plupart de ces reliures étaient fatiguées ; l'état de conservation de quelques-unes d'entre elles était gravement compromis. Nous avons profité de leur séjour à Paris pour en confier la restauration à deux relieurs habiles. MM. Léon Gruel et Paul Gruel se sont acquittés de ce soin avec une perfection artistique pour laquelle nous ne

Fig. 17.

saurions leur accorder trop d'éloges. Ainsi remis à neuf, ces livres font maintenant très bonne figure dans les vitrines de notre dépôt.

Alcius Ledieu.

Bibliothèque d'Abbeville, 20 décembre 1901.



# L'ancien clocher de la cathédrale de Valence.

A présente notice est un nouveau chapitre à ajouter à nos études sur les monuments disparus ou appelés à disparaître (1), en vue d'en conserver le souvenir; car malgré nos efforts et ceux d'autres archéologues, il devient bien difficile de sauver quoi que ce soit et de lutter contre le vandalisme, ou contre l'inertie de ceux dont le devoir semblerait être de conserver les souvenirs du passé. Ils sont nombreux, dans la région du Sud-Est de la France, les édifices qui ont été détruits ou modifiés d'une façon fantaisiste, et cela à une époque presque contemporaine. L'énumération en serait aussi longue que fastidieuse.

Nous nous bornons aujourd'hui à étudier l'ancien clocher de la cathédrale de Valence (Drôme), qui a été démoli depuis plus d'un demi-siècle.

## I

L'ancienne cathédrale de Valence, consacrée en 1095, est un des monuments intéressants de la France méridionale. Elle présente dans sa construction un mélange des caractères provençaux et auvergnats. Toutefois, elle ne nous est pas parvenue sans remaniements. Ruinée en partie pendant les guerres de religion, elle a été l'objet de réparations considérables en 1604; et malgré les termes du traité passé avec les entrepreneurs (spécifiant que tout devait être reconstruit de la même manière et sur le même plan) (1), il est certain que beaucoup de détails intéressants pour l'art et l'archéologie ont disparu.

Le clocher (2), semble-t-il, avait échappé à la ruine et, depuis le XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e (3), il était resté intact à l'exception du 4^e étage, qui avait été renversé par la foudre en 1281.

L'évêque Amédée de Roussillon l'avait fait remplacer par une flèche en charpente, qui fut elle-même détruite par les protestants (4) en 1568. Cette flèche fut reconstruite en 1660. Elle subsista jusqu'au 17 novembre 1822 (5) *(fig. 1)*.

Si l'on en juge toutefois par les documents que nous possédons, le monument paraît avoir menacé ruine dès le début du XIX^e siècle. Le 16 germinal an XII, l'évêque de Valence écrivait au Président et aux membres du Conseil Général de la Drôme : « Il

1. Ce travail a été lu au Congrès des Sociétés savantes réuni à la Sorbonne en 1896. Il nous avait été impossible de terminer à cette époque les dessins nécessaires pour accompagner le compte-rendu de ce Congrès ; le format des publications du Ministère eût été, d'ailleurs, insuffisant pour permettre la reproduction de ces dessins à une échelle convenable.

1. 20 août 1604. — Adjudication par l'évêque Pierre-André de Léberon ; Simian, Archidiacre ; Destret et Joubert, Consuls ; Meyssonnier, de Dorne, etc. à Thuilier, champenois et Blanc, languedocien, de la reconstruction de la Cathédrale pour 22.500 livres, suivant l'arrêt d'homologation du Parlement du 11 mars 1605. — Documents d'archives conservés à la bibliothèque de Valence, Cote DD-22.

2. Il n'est pas question du clocher dans le marché des réparations qui durent être faites à la cathédrale en 1604, et la délibération de 1603 accordant à l'évêque le droit de prendre 100 écus sur le legs Chapponay, pour achever le clocher de St-Apollinaire, semble indiquer que les réparations effectuées à cette époque n'ont pas été bien considérables. (Villard, *Annales valentinoises*. Valence. 1892, page 83.)

3. Archives de la Drôme, V. 67. — Copie de la délibération de la Fabrique de l'église cathédrale de Valence du 18 novembre 1822.

4. Columbi (Le P.). Vie d'Amédée de Roussillon, évêque de Valence, dans « *De rebus gestis episcoporum Valentinensium* », page 359. Jouve (L'abbé), *Statistique monumentale de la Drôme*, Valence, 1867, page 315.

5. Archives de la Drôme, V. 67.

reste l'édifice à réparer et entretenir; chaque jour le toit se détériore et ajoute aux dépenses à faire pour les réparations dont l'urgence ne peut être plus grande. La charpente du clocher, soutien de cette partie de l'édifice, menace ruine; le toit, découvert

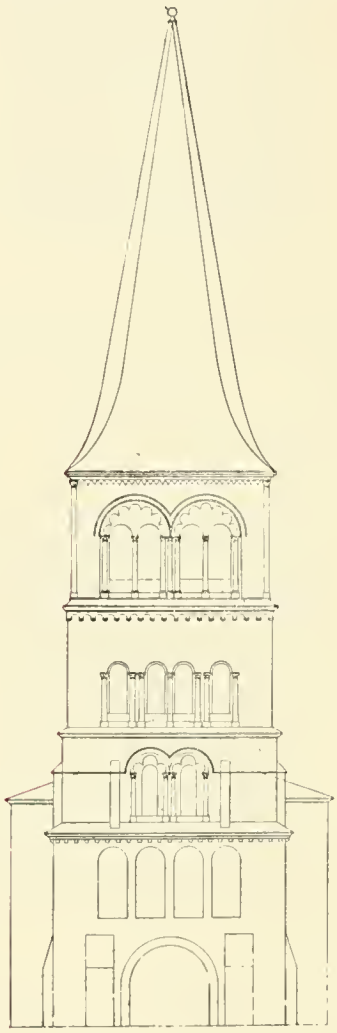


Fig. 1. — Ancien clocher de la cathédrale de Valence avant le 17 novembre 1822.

en plusieurs endroits par l'enlèvement des tuiles, laisse le passage à la pluie qui pénètre les voûtes (1). »

Les réparations demandées par l'évêque lui furent accordées, elles s'élevèrent à la somme de 3737 fr. 38; il résulte de la teneur du devis qu'elles ne s'appliquèrent qu'au dernier étage; et il semble qu'on ne toucha guère qu'à la toiture et à la flèche (1).

Les premiers travaux étaient terminés au mois de septembre 1809, mais ils ne furent pas suffisants. Les Archives de la Drôme possèdent, à la date du 7 septembre 1809, un devis estimatif des réparations urgentes à faire pour l'extérieur de la cathédrale St-Apollinaire de Valence, dans lequel il est dit : « La toiture du clocher est achevée et l'ouvrage reçu, mais il reste encore des lézardes et quatre trouées dans l'intérieur du mur au-dessous des jambes de force de la charpente qu'il faut boucher. »

Les travaux furent adjugés en 1810.

Ils permirent au monument de subsister intact jusqu'au 17 novembre 1822. Ce jour-là, un violent coup de foudre détruisit la flèche de fond en comble, renversa les cloches et endommagea toute la partie haute des constructions (2).

Le Conseil de fabrique, réuni d'urgence le 18 novembre, reconnaissait qu'il fallait faire au clocher des réparations considérables. Dès les premiers mois de 1823, l'architecte Chabord dressait un devis approximatif des travaux à faire au clocher de la cathédrale. Il renonçait à rétablir la flèche dans son état ancien et la remplaçait par un étage de maçonnerie dont la construction devait se rapprocher de celle des étages inférieurs (3).

Ce projet fut adopté avec quelques modifications de détail par le Conseil des bâtiments civils dans sa séance du 19 juillet 1823 (4), et le Ministre approuva le devis

1. Archives de la Drôme, V. 67.

1. Archives de la Drôme, V. 67. — Minute originale.

2. Extrait du registre des délibérations de la Fabrique de Valence. — Séance du 18 novembre 1822. — Archives de la Drôme, V. 67.

3. Archives de la Drôme, V. 67.

4. Rapport communiqué par M. Romiguière, architecte diocésain de la Drôme.

dont le total s'élevait à la somme de 42.000 francs [1]. Les travaux projetés furent commencés dans le courant de l'année 1824 [1]. Leur exécution demanda deux ans.

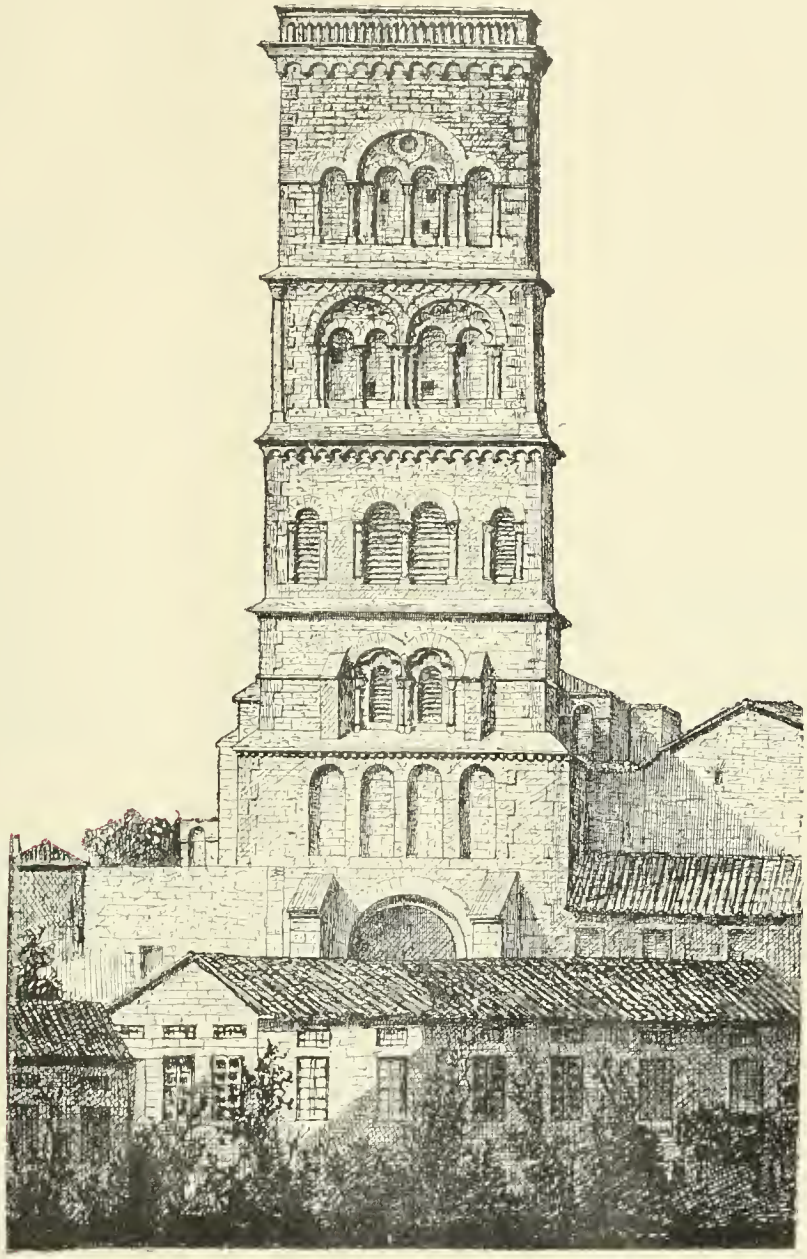


Fig. 2. — Ancien clocher de la cathédrale de Valence après les réparations de 1826, d'après une lithographie de A. Dauzats.

La flèche fut donc remplacée de 1824 à 1826 par un nouvel étage de construction qui pouvait donner au monument un aspect plus ou moins semblable à celui qu'il avait à l'époque romane *(fig. 2 et 3)*. Toutefois

1. Lettre du 27 août 1823. — Archives de la Drôme, V. 67.

1. Lettre de l'évêque de Valence au Préfet de la Drôme, 31 décembre 1823. — Archives de la Drôme, V. 67.

nous n'avons pas besoin d'ajouter que la balustrade qui couronnait la tour devait modifier sensiblement cet aspect.

Mais il advint qu'en 1830 on imagina de planter une barre de fer pour servir de hampe au nouveau drapeau. Cette tige métallique, très propre à attirer la foudre, mais non à en conjurer les effets, causa

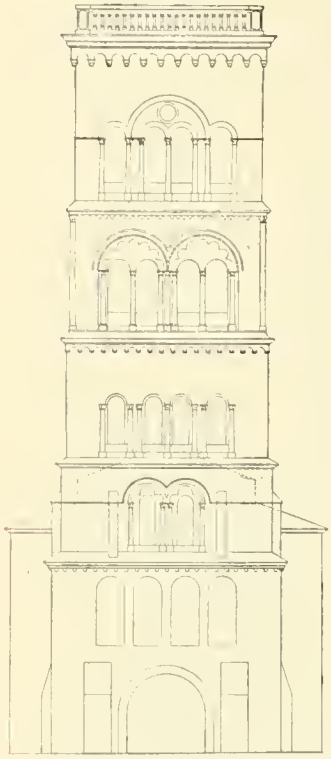


Fig. 3. — Ancien clocher de la cathédrale de Valence après les restaurations de 1826.

de graves dégâts à la construction qui fut ébranlée peu à peu.

En 1837, un coup de tonnerre, plus violent que les autres, brisa une des colonnettes supérieures et produisit d'énormes lézardes depuis le haut jusqu'en bas. Il parut alors impossible de conserver le clocher ; et, malgré plusieurs tentatives de restauration, on dut le démolir en 1838 (1).

L'église resta privée de clocher pendant plusieurs années : en 1856, M. Bailly fut chargé d'en construire un nouveau (1).

Nous ne savons à quelle inspiration a obéi cet architecte ; car son œuvre, assez remarquable d'ailleurs, ne ressemble en rien à la tour primitive. C'est un mélange hybride de motifs empruntés à l'art pro-

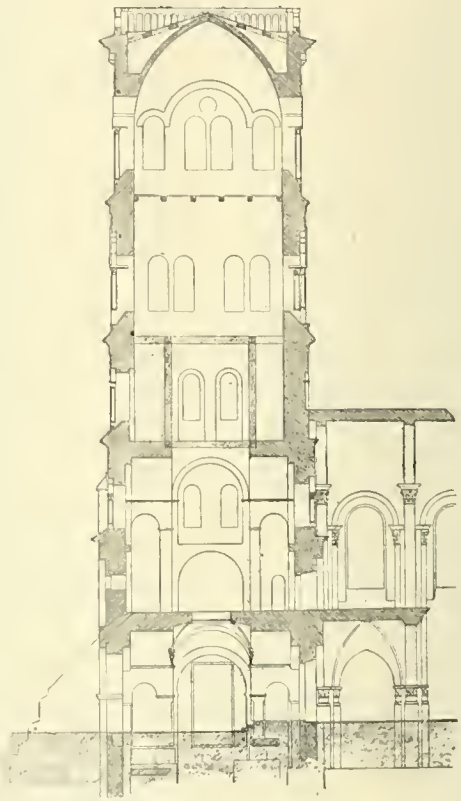


Fig. 4. — Ancien clocher de la cathédrale de Valence après 1826. Coupe transversale.

vençal, auvergnat et bourguignon. A ce point de vue surtout, notre travail peut offrir quelqu'intérêt.

On n'avait guère conservé comme trace de l'ancien clocher que la perspective donnée par Taylor (2) *(fig. 2)* ; mais nous avons pu réunir sur cette vieille tour des documents que nous croyons inédits ; ils sont entre diverses mains ; quelques-uns

1. Chevillet. — *Notice historique sur la cathédrale de Valence*, dans le *Bulletin de la Société de statistique*, etc. *de la Drôme*, t. III, 1841, pp. 14 et 15.

1. Jouve (L'abbé), *Op. cit.*, pp. 48, 50 et 315

2. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Dauphiné, t. II, Paris, 1854, pl. 130. — Cassien et Debelle, *Album du Dauphiné*, t. III, Grenoble, 1837, pl. 137.

d'entre eux sont donc exposés à disparaître.

Les sculptures originales n'existent plus; selon toute probabilité, elles ont généralement servi de matériaux pour la nouvelle construction. Un petit nombre d'entre elles ont pu être conservées ; elles sont disséminées chez des particuliers, et des moulages ont été disposés pêle-mêle au musée de Valence, avec d'autres provenant

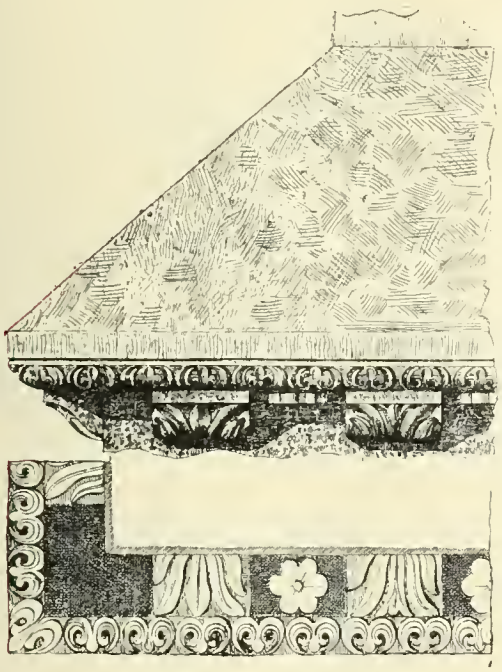


Fig. 5. — Corniche au-dessus du porche.

de Romans, d'Étoiles, etc. Mais des étiquettes souvent effacées et parfois inexactes ne permettent pas d'assigner une origine précise à la majorité de ces moulages. Après une enquête sérieuse faite sur place, nous avons conçu des doutes au sujet de bon nombre d'entre eux qui passent pour reproduire des détails de l'ancienne cathédrale. Nous les soupçonnons plutôt d'être des moulages de sculptures empruntées à divers édifices étrangers à la région en vue de l'ornementation du clocher nouveau construit par M. Bailly.

Malgré tout, notre restitution est à peu près aussi complète qu'elle peut l'être. Nous n'avons en effet pu reproduire autre chose que des dessins d'architecte consciencieusement dressés à l'époque des restaurations successives et il nous a été impossible de comparer la plupart d'entre eux aux originaux. Les quelques débris conservés, les devis et les comptes des travaux,

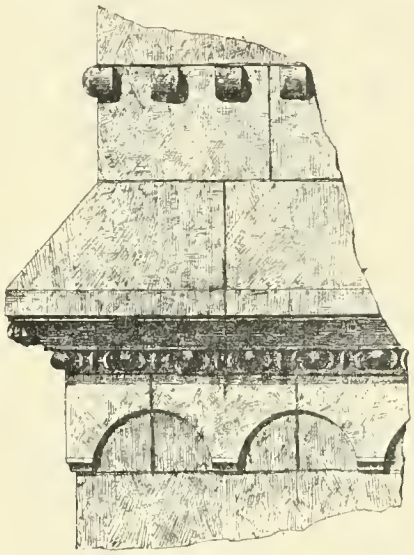


Fig. 6. — Corniche entre le second et le troisième étage.

nous ont permis de compléter les renseignements fournis par ces dessins [1].

## II

L'ancien clocher de la cathédrale de Valence, de même que la tour actuelle, s'élevait en avant de la façade, son rez-de-chaussée formant porche. Cette construction pouvait être indépendante de celle du reste

1. La plupart des dessins que nous reproduisons ont été calqués à notre intention sur les originaux en sa possession, par M. Joannis Rey, architecte à Valence. Nous tenons à lui en exprimer ici toute notre reconnaissance ; nous devons également des remerciements à MM. Camille Rey, sculpteur, Lacroix, archiviste départemental, Romiguière, sous-inspecteur des monuments diocésains, et Villard, architecte de la ville de Valence. — Sans eux, il nous eût été impossible de connaître tous les documents qui ont servi de base à cette étude.

de l'église. Cependant, ses caractères architectoniques semblaient accuser la même époque, savoir : la fin du XI^e siècle (1).

Il comprenait un porche au-dessus duquel s'élevaient primitivement quatre étages légèrement en retraite les uns sur les autres.

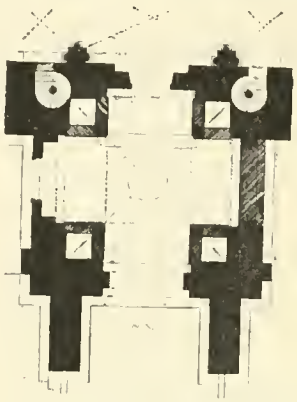


Fig 7.— Porche de la cathédrale de Valence. Plan par terre.

Ces étages étaient séparés par des corniches saillantes, simples entre le 1^er et le 2^e étage, supportées par des modillons au-dessus du porche *(fig. 5)* et par des arcatures aux derniers étages *(fig. 6)*.

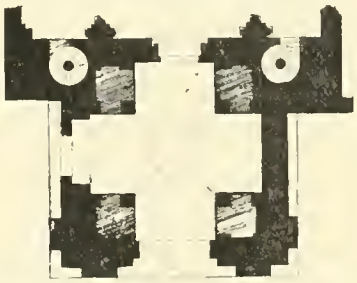


Fig. 8. — Porche de la cathédrale de Valence. Plan à la naissance des voûtes.

Des chapiteaux, en forme de têtes plus ou moins grimaçantes, couronnant des pilastres cannelés, étaient sculptés dans les angles du 3^e étage *(fig. 15)*. L'entrée occidentale, disposée entre deux contreforts, était surmontée de quatre arcatures appliquées contre le mur.

Au 1^er étage, on voyait deux fenêtres pratiquées entre deux contreforts. Leurs archivoltes extérieures étaient trilobées.

Deux baies géminées plein cintre éclairaient le second étage et quatre baies,

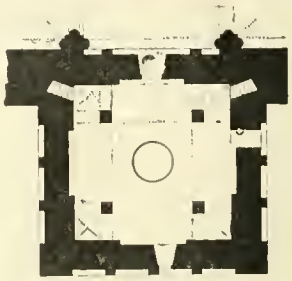


Fig. 9. — Premier étage. Plan par terre.

réunies deux à deux sous une grande archivolte polylobée, se trouvaient au troisième *(fig. 1, 2 et 3)*.

Nous avons dit qu'il nous était impossible de connaître la disposition du quatrième étage, à l'époque romane, cet étage ayant été détruit en 1281.

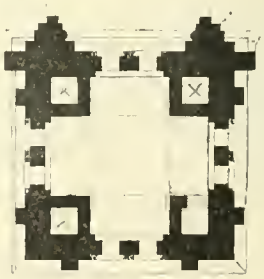


Fig. 10. — Premier étage. Plan au niveau des fenêtres.

Le plan des étages inférieurs du clocher de Valence avait beaucoup d'analogie avec celui de la cathédrale du Puy (1) et celui de Limoges donné par Viollet-le-Duc (2).

Il se composait, au rez-de-chaussée, de quatre murs percés d'arcades ; au centre,

1. L'opinion de M. l'abbé Jouve, *op. cit.*, p. 45, d'après laquelle cette tour serait le clocher de la cathédrale qui avait précédé celle aujourd'hui existante, paraît être sur ce point entièrement erronée.

1. Noël et Félix Thiollier, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Le Puy, 1900, gr. in-4°, pp. 57 et 58.

2. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, III, pp. 297 à 299.

*(fig. 7 et 8)* quatre piliers carrés supportaient des voûtes en berceau *(fig. 4, 7 et 8)*.

Ce plan se répétait au 1er étage *(fig. 9 à 11)*; mais à partir du second, l'espace cessait d'être divisé par des points d'appui secondaires *(fig. 12, 13 et 14)*. Ce second étage était recouvert d'un plancher, l'étage supérieur construit en 1824 était voûté d'arêtes.

Fig. 11. — Premier étage. Plan à la naissance des voûtes.

Ainsi que nous l'avons indiqué, ce plan se voit à la cathédrale du Puy et à Limoges, mais les piliers de la base n'étaient pas destinés ici, comme à N.-D. du Puy, à supporter directement le dernier étage de la tour.

Il est probable que la disposition que nous signalons avait seulement pour but

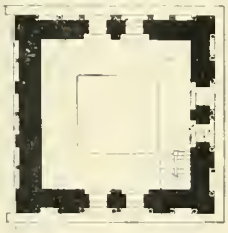


Fig. 12. — Deuxième étage.

de donner plus de solidité et de résistance au porche.

Les retraites assez légères qu'on voyait au clocher de Valence, étaient prises simplement dans l'épaisseur des murs, ainsi qu'on le remarque à la tour de l'église St-André-le-Bas, à Vienne (Isère). Nous joignons, d'ailleurs, à cette notice les plans des divers étages de l'ancienne tour ainsi que des coupes, élévations et perspectives exécutées entre 1821 et 1838 *(fig. 1, 2 et 7 à 14)*.

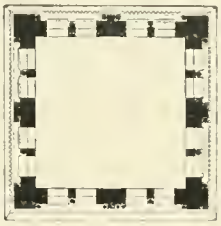


Fig. 13. — Troisième étage.

Le premier cordon était orné d'une série de disques, sur lesquels on avait sculpté des têtes, des rosaces ou des feuillages. On

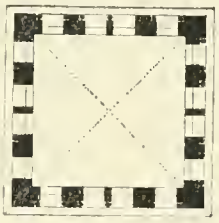


Fig. 14. — Quatrième étage.

y remarquait aussi des modillons généralement ornés de têtes.

Fig. 15. — Pilastre à l'angle du troisième étage.

Plusieurs colonnettes avaient des fûts octogonaux, ou des fûts rectangulaires, ces derniers ornés de cannelures *(fig. 15)*.

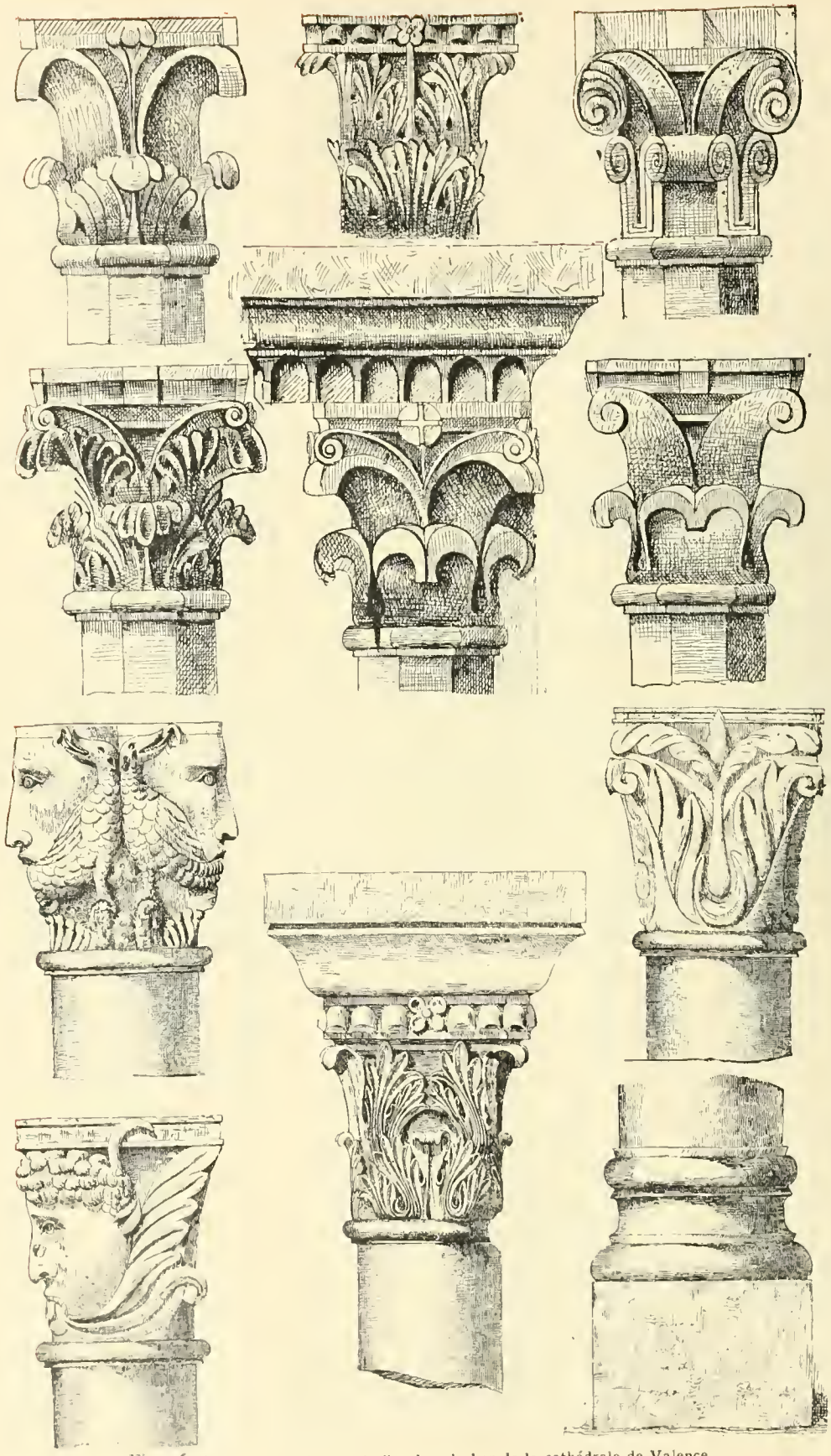


Fig. 16 et 17. — Chapiteaux de l'ancien clocher de la cathédrale de Valence.

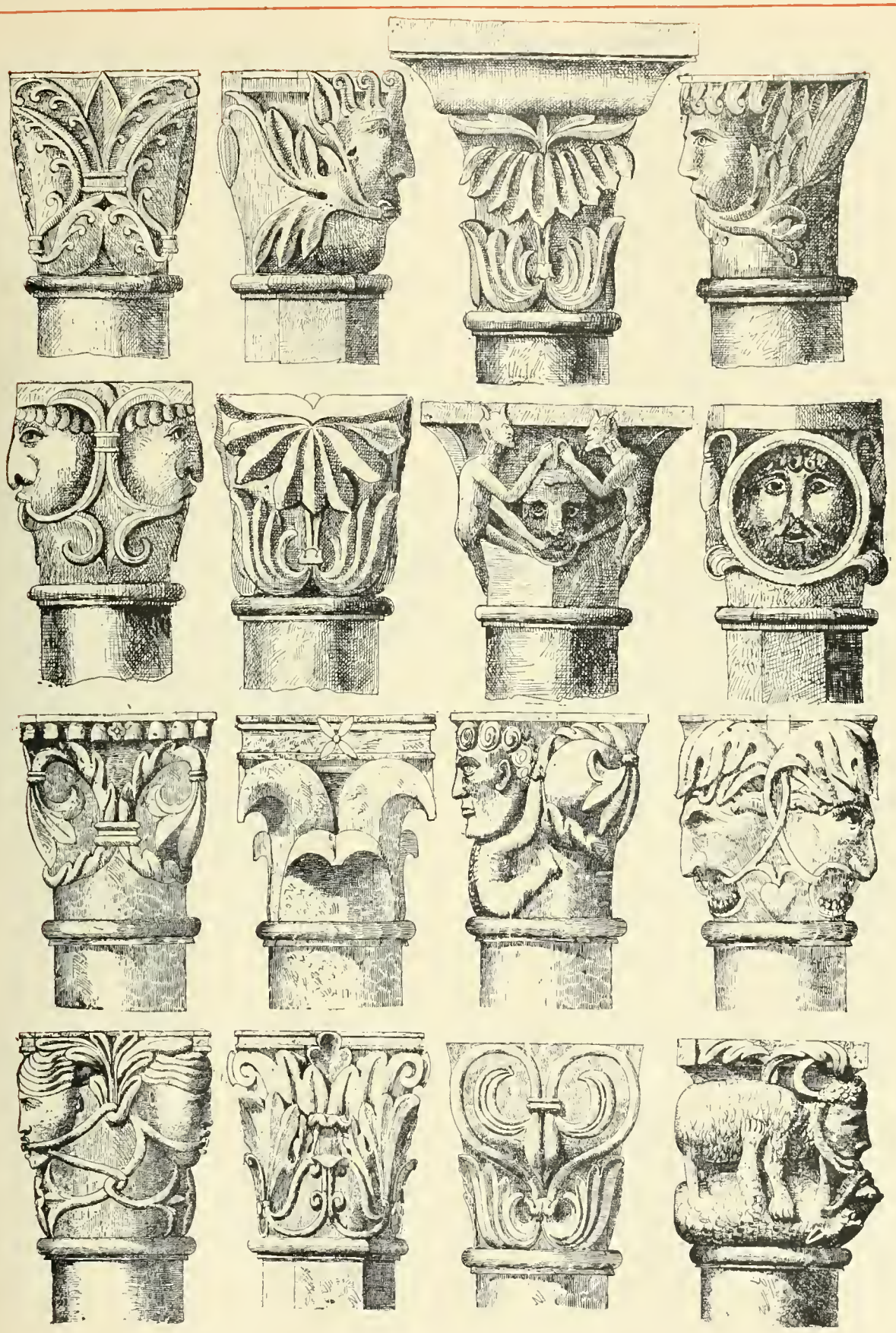


Fig. 18 et 19. — **Chapiteaux de l'ancien clocher de la cathédrale de Valence.**

Les bases étaient formées d'une gorge entre deux tores d'un diamètre à peu près égal. L'ornementation des chapiteaux, généralement peu compliquée, offrait cependant des sujets originaux et fréquents dans la région : feuillages aux formes élégantes, têtes humaines plus ou moins expressives, entourées ou non de feuillages et surmontant parfois des corps d'animaux, deux démons soutenant une tête humaine, animaux étranges, homme luttant contre un animal, etc. Nous publions le plus grand nombre de ces anciens chapiteaux *(fig. 16 à 19)* qui ressemblent à beaucoup de ceux des églises de la région dont les moulages sont conservés au musée de Valence [1].

Les tailloirs se profilaient en un méplat au-dessus d'un cavet ou d'une doucine.

Les divers cordons étaient à leurs angles décorés par des têtes. Sur leur face inférieure on voyait des flots, des feuillages, des oves, des rosaces, etc. *(fig. 5, 6)*.

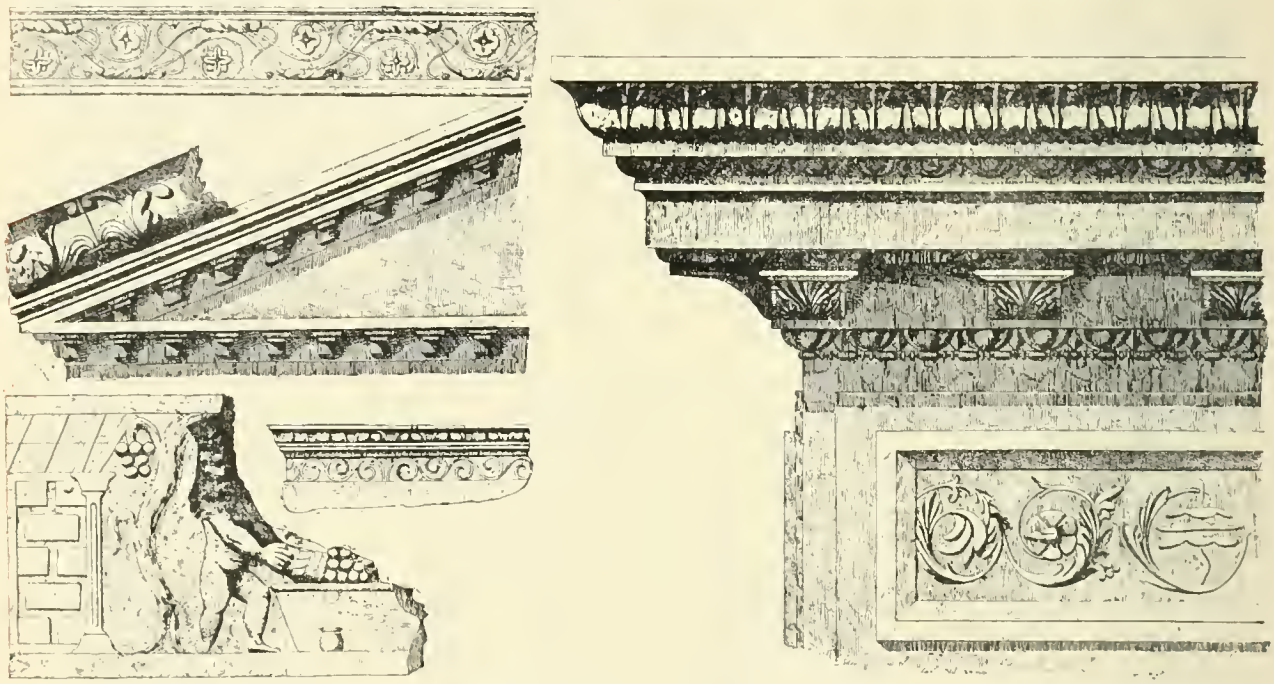


Fig. 20 et 21. — Fragments de sculptures antiques trouvées dans les démolitions du clocher de Valence

Avant d'abandonner le clocher de Valence, nous devons signaler un grand nombre de matériaux antiques trouvés pendant sa démolition ; nous donnons des dessins des principaux *(fig. 20 et 21)* : c'étaient des fragments de frises ou de corniches appartenant à un monument important.

Bien qu'ils aient en général disparu, il nous sera permis en terminant de souhaiter que des recherches soient faites pour retrouver les derniers vestiges de toute nature de l'ancien clocher. Ils mériteraient une place dans le musée de Valence.

Félix et Noël Thollier.

1. Nous répétons encore que nos gravures, très archaïques, sont des reproductions de vieux dessins qui ne peuvent guère donner une idée du caractère de ces sculptures.

# La restauration des monuments anciens [1].

ICI se présente la question de l'*unité de style*, second sujet de division entre les amis des monuments. Beaucoup réclament la conservation scrupuleuse de tout ce qui est ancien, quelles que soient les divergences de style. Chaque siècle, disent-ils, a apporté sa part à l'œuvre et y a gravé ses souvenirs ; ces empreintes variées des temps successifs sont de curieux documents ; des pages d'histoire y sont écrites, histoire de l'art, histoire des hommes et des événements. Un édifice remis à neuf, dans l'unité de son style primitif, semble créé d'hier, il a perdu sa saveur, son caractère instructif et touchant, en même temps que l'authenticité de ses lignes.

Encore une fois, c'est un point de vue respectable, mais non le seul à envisager. Cette considération, il est vrai, a une importance majeure. Si l'unité de style est une règle capitale dans un monument neuf, la conservation des apports des styles successifs peut, dans un monument ancien, être plus intéressante que l'unité d'aspect. Pourtant l'esthétique du monument a aussi ses droits légitimes, et peut avoir une importance de premier ordre pour des édifices bâtis d'un seul jet dans un style très pur. La pensée n'est jamais venue qu'on puisse tolérer et maintenir des adjonctions ultérieures troublant l'harmonieuse pureté d'un temple grec de la belle époque de Périclès, et un autel de la Renaissance, fût-il ancien, serait, au même titre, insupportable dans la Sainte-Chapelle de Paris.

C'est que, en architecture, la beauté réside dans les lignes et les qualités abstraites de l'œuvre, plus que dans son expression matérielle ; nous estimons les monuments anciens, non seulement comme des souvenirs curieux et des documents instructifs, mais encore parfois comme des types de beauté, souvent comme des chefs-d'œuvre proposés à l'admiration des siècles dans leur intégrité et leur pureté. L'esthète et l'artiste y puiseront, de siècle en siècle, des leçons d'élégance et les citoyens resteront fiers de les posséder dans leur splendeur.

1. Deuxième partie ; voyez première partie, 1901, page 498.

Il est totalement impossible d'émettre sur cette alternative délicate des règles positives ; c'est affaire de tact, de bon sens, de sentiment artistique.

Mais beaucoup de monuments anciens sont dépourvus d'unité. On sait que dans les siècles passés chaque époque était en possession d'un style et n'a guère pratiqué que ce style ; on construisait dans la manière du temps ; alors on ne faisait jamais de pastiche. On a des exemples de construction poursuivie dans le style originel déjà relativement ancien, mais ce sont des exceptions, des curiosités archéologiques. Telles étaient l'unité de style dans la pratique courante et la fidélité aux formules d'atelier progressivement modifiées, que l'on reconnaît la main d'un vieux ou d'un jeune maître d'œuvre dans l'allure rétrograde ou novatrice de portions contemporaines d'un édifice.

Aussi sont-ils rares les édifices, ceux du moyen âge surtout, qui possèdent l'unité de style; c'est le privilège de ceux qui ont été élevés d'un jet, dans un élan et avec des ressources extraordinaires. Il a fallu des siècles pour édifier certaines cathédrales du moyen âge, comme celles de Rodez, de Grenoble, d'Évreux, de Vannes, etc., on peut lire sur leurs murs l'histoire de l'architecture durant plusieurs périodes.

Les chœurs sont rarement contemporains des nefs, tantôt plus anciens, parce que l'on voulait loger le bon Dieu avant d'abriter les fidèles; tantôt plus récents, parce que l'on a reconstruit le vieux chœur, devenu trop petit en présence du reste du vaste vaisseau élevé dans un siècle de progrès. La construction des tours a souvent été plus tardive encore, et elles se ressentent des atteintes de la décadence. Les nefs élevées au XIII^e siècle se sont étendues au XIV^e, par l'adjonction des chapelles des collatéraux ; autour des églises importantes se sont groupées des annexes successives. Il en est de même pour les monuments civils. L'hôtel de ville de Gand s'est élevé à une époque de transition ; commencé dans le style gothique flamboyant, il a été continué dans le style de la renaissance classique.

Il serait insensé de démolir la moitié d'un monument ancien et de la rebâtir dans le style de l'autre moitié, à seule fin de rétablir l'unité de style. Un des plus beaux chœurs du monde est celui de la cathédrale du Mans ; si la nef était en harmonie avec lui, N.-D. d'Amiens aurait une rivale. On trouverait néanmoins extravagant celui qui voudrait démolir cette belle nef romane pour la reconstruire dans le style du chœur; on n'écouterait pas un instant celui qui proposerait de sacrifier le chœur à la nef.

En règle générale, on doit respecter les parties d'un monument appartenant à des époques successives. Mais cette règle souffre des exceptions.

Parmi les retouches et adjonctions que se sont permises des architectes anciens à de vieux monuments, il y en a qui ont été des innovations respectables, d'autres qu'on doit considérer comme des aberrations, ou des inepties. Telle église du XIII^e siècle a été cruellement déformée ; des fenêtres en tiers-point ont été remplacées par des baies rectangulaires énormes ; le sol relevé a englouti les bases des colonnes ; les plafonds lambrissés ont fait place à des voûtes à la romaine, aveuglant d'anciennes lumières; les arches gothiques ont disparu sous des archivoltes classiques. On avait, ainsi, affublé la ravissante église de N.-D. de Pamele d'un déguisement néo-romain complet, à une époque qu'on peut qualifier d'historique ; c'était un opprobre pour la vénérable église. Certes, ces remaniements brutaux racontent l'histoire d'une période d'art hautement estimée par beaucoup de nos contemporains ; mais c'est une page grossièrement écrite sur une composition artistique d'un mérite supérieur ; en pareil cas, on est autorisé à effacer la surcharge pour faire réapparaître le délicieux dessous. Il convient de rétablir sol et plafond à leurs niveaux primitifs, de refaire les fenêtres lancéolées, de rendre au monument l'harmonie de ses proportions, ou l'élégance originelle de ses lignes.

La remarque qui précède suffit à montrer qu'on peut raisonnablement sacrifier certaines parties anciennes pour rétablir l'unité de l'édifice, sinon pour ramener celui-ci strictement à son état primitif, et l'on peut toucher du doigt l'exagération de ceux qui prétendent, qu'on doit respecter absolument tout ce qu'y ont mis les siècles passés. Mais sur quelle règle nous baser pour décider de leur sort? — Il faut maintenir seules les additions ou retouches, dont la valeur artistique ou archéologique s'impose, en dépit du tort qu'elles font à l'unité et à la beauté de l'ensemble. Ici se présente une question délicate d'appréciation, sur laquelle ont à se prononcer les personnes compétentes investies de cette mission. C'est encore ici, affaire de bon sens et de sentiment esthétique. Des cas se présenteront, sur lesquels les hommes spéciaux eux-mêmes seront divisés. Dans le doute, il sera parfois prudent de s'abstenir.

Citons quelques exemples. Il ne manque à l'unité des nefs romanes de la cathédrale de Tournai que le plafond plat détruit en 1760, pour établir les voûtes néo-romaines qui la couvrent à présent. Nous souhaitons de voir réaliser le plus tôt possible ce beau travail de restauration. D'autre part, l'église de Saint-Jacques à Gand offre deux tours de façade romanes, dont l'une est couverte en charpente selon le style originel ; l'autre a été surmontée, au XV^e siècle, d'une flèche en pierre aux arêtes fleuronnées. Les couronnements discordant des deux tours jumelles offensent l'unité : faut-il faire disparaître la flèche ardoisée, qui est en harmonie avec le monument, ou détruire la flèche en pierre, ce spécimen authentique et élégant d'une superstructure très rare dans la contrée ? Nous ne partageons pas à cet égard l'opinion radicale d'un homme éminent (1), qui jadis a proposé de remplacer la dernière par une pyramide ardoisée.

Telle est notre manière de voir sur les principes de la restauration. Nous n'entrerons pas dans le détail. Il y aurait à insister sur la nécessité, souvent méconnue, et que mettait en relief M. J. de Waele au Congrès d'architecture de Bruxelles en 1897, de reproduire non seulement les formes originelles (voire les gaucheries de constructeurs naïfs) (2), mais encore le procédé technique ; et sur la convenance d'employer, pour les réparations et les restaurations, les maté-

1. M. Pauli, V. *Bulletin du Comité provincial des monuments*, p. 268.

2. A Saint-Front de Périgueux, Abadie a fait disparaître les très intéressantes fautes d'appareillage commises par le constructeur des fameux pendentifs.

riaux primitifs. En Belgique, on a souvent, et bien à tort, substitué la pierre blanche française au grès brabançon, dit lédien, ou le petit granit au calcaire compact de Tournai, comme on avait commencé à le faire, je crois, dans la restauration en cours des tours de la cathédrale de cette ville.

Le grattage de l'intérieur des églises est souvent nécessaire pour enlever le plâtre surajouté et, en outre, pour sonder à vif les murs, reconnaître leurs plaies, étudier leur structure, rechercher des membres noyés d'architecture. Cette opération doit se faire avec prudence, sous peine d'entamer des parties anciennes ou de sacrifier des peintures murales. Mais c'est une grave erreur de pratiquer le grattage à titre définitif et de laisser le parement intérieur comme écorché, ainsi qu'on l'a fait à la cathédrale de Gand, erreur contre laquelle protestent les saillies de pierres réservées jadis sur le nu du gros œuvre pour affleurer l'enduit prévu dès l'origine.

---

Tout ce que nous avons dit regarde seulement l'architecture. Nous croyons, malgré de graves défiances exprimées par les partisans du *statu quo* systématique, qu'en général nous sommes à même de restaurer correctement une œuvre architectonique. En France, la *Commission des monuments historiques*, en Belgique, la *Commission royale des monuments*, ont organisé depuis un demi-siècle des services d'abord défectueux, mais qui, après des tâtonnements très fâcheux et parfois désastreux, ont acquis de nos jours une perfection relative, tant au point de vue de la science archéologique qu'à celui de la formation des artistes. Après l'étude approfondie faite, de nos jours, des styles historiques, nos bons architectes peuvent entreprendre des restitutions exactes et des adjonctions harmoniques. Quand des additions s'imposent pour compléter un édifice ancien, achever l'œuvre du passé, en faire un tout qui tienne ensemble, ou bien pour l'étendre et le développer en vue de sa destination moderne, un architecte expert, contrôlé par les autorités compétentes sous l'œil du public défiant, est en état de les entreprendre, à condition toutefois qu'il sache faire abnégation de son goût propre et évite de mettre dans l'ouvrage l'empreinte de son sentiment personnel.

Ici nous rencontrons une objection souvent émise, récemment encore dans *Durendal* par M. F.-G., autrefois, en meilleurs termes, dans le *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, par le général Wauvermans [1] : c'est que le constructeur moderne, si habile qu'il soit, n'est pas en état de reproduire fidèlement la manière des maîtres anciens.

« Le constructeur d'un monument, observe ce dernier, répond toujours à une passion du moment, qui lui imprime son cachet particulier. Essayer de continuer l'œuvre, de la reprendre en sous-œuvre, lorsque ces passions se sont calmées, lorsque les idées ont pris un autre cours, c'est toujours s'exposer à détruire le caractère de l'œuvre elle-même. » — Quant au correspondant de *Durendal*, il demande que ; si l'on doit faire une addition à un monument ancien, on la fasse non pas dans le style de celui-ci, mais dans le style du jour, ou du moins dans un style vivant encore familier à nos praticiens. Plutôt que de faire sans conviction un pastiche gothique, en reconstruisant la sacristie de N.-D. du Sablon à Bruxelles, cet esthète propose bravement de la refaire en Louis XV ! Si cette idée est légèrement extravagante, le pessimisme de M. Wauvermans n'est guère plausible. Ce n'est pas une utopie que d'entreprendre aujourd'hui une construction en pur style du XV^e^, ou du XIII^e^ siècle.

Mais revenons au cas d'une restauration proprement dite. Nous posons en fait que, si l'on possède des données explicites sur le morceau à restituer, l'entreprise est réalisable. Les formes architecturales, purement géométriques, sont susceptibles d'être reproduites avec une parfaite correction. Qu'on ne dise pas que la pureté des profils reste suspecte, que l'expression sera forcément banale ; cela pourrait arriver de la part d'un faiseur mal préparé, ce n'est pas à craindre de nos spécialistes si dédaigneusement traités par un critique hostile, et qui, formés par l'étude raisonnée des époques contemporaines de nos vieux monuments, se sont mis

1. Gén. Wauvermans, *De la conservation des monuments historiques.*

en quelque sorte au diapason de leur style par un long entraînement. Aussi convient-il d'encourager, au lieu de la décrier, une école vouée à l'étude exclusive du moyen âge, qui nous a donné déjà, et nous prépare encore des restaurateurs absolument familiarisés avec son esprit. Si l'on peut reprocher bien des abus dans ses restaurations monumentales à Viollet-le-Duc, qui s'est permis, par exemple, de refaire inutilement la galerie des rois de la cathédrale d'Amiens et de reconstruire, selon son goût personnel, le pont reliant les deux tours, comme aussi d'avoir trop rajeuni Pierrefonds, il faut reconnaître que ses élèves ont été plus scrupuleux que lui. Il y a belle distance entre le sieur Godde, qui, sous le premier empire, refaisait en style grec les balustrades de la cathédrale d'Amiens et rejointoyait ses murs avec du ciment romain, et feu Boeswilwald, qui a imité si habilement les procédés primitifs dans les revêtements en pierre des voûtes de Laon et effectué des restaurations artistiques qu'on a peine à distinguer des œuvres originelles. C'est à tel point qu'aujourd'hui l'on distingue souvent mal les réfections des ouvrages primitifs, que les restaurateurs se jouent des connaisseurs, et que nous réclamons, avec raison, l'emploi du système des *témoins*. Nous demandons qu'on insère le plus possible dans une façade restaurée des fragments de la construction primitive, permettant de contrôler les réfections quant à la nature des matériaux, l'appareil, la taille des pierres, le profil des moulures, etc.

Nous prétendons donc que nos meilleurs spécialistes sont capables de reproduire sans incorrection et sans froideur les formes architectoniques anciennes. Il faut encore qu'ils soient maîtres des vieux procédés techniques et disposent de matériaux identiques. Malgré toutes les phrases que l'on peut faire sur les secrets perdus des vieux maîtres et sur l'inimitable naïveté d'une civilisation disparue, les professionnels attesteront que nous pouvons refaire les anciens appareils, reproduire les mêmes tailles des parements, ravaler les mêmes moulures. La patine seule fera défaut ; mais le temps viendra bientôt l'ajouter. Tout cela nécessite du savoir, de l'expérience, de la conscience et du talent : chacun de nos contradicteurs les artistes est disposé à accorder, dans son domaine propre, ces qualités, si non à lui-même, du moins à ses confrères.

Un artiste convaincu doublé d'un praticien consommé, pourra être appelé à rendre sa saveur et son harmonie d'ensemble à un monument mutilé, sous le contrôle attentif d'une commission de spécialistes experts. Ainsi le Gouvernement belge confie en ce moment, avec raison selon nous, des restitutions partielles des ruines de Villers, nécessaires pour assurer leur conservation, à M. Licot, qui a consacré pourrait-on dire, le plus beau de sa carrière artistique déjà longue, à l'étude des vieux monuments.

Il est bien entendu qu'une restitution partielle, si elle procure l'harmonie d'un ensemble, ne prétend pas émouvoir, ni instruire comme le monument authentique. Ce privilège est réservé aux parties anciennes restaurées avec discrétion.

Une restauration intégrale se confond avec une restitution. Un monument restauré d'une manière trop radicale est perdu comme témoin vénérable des siècles et comme spécimen authentique de l'art ancien. On aboutirait à ce résultat désastreux, si au lieu de panser des plaies, de restituer des pierres enlevées, de réparer des membres amputés, on était amené à renouveler entièrement les surfaces entamées par l'usure du temps et de l'atmosphère et à faire peau neuve aux façades. Ce serait à craindre, nous l'avons dit ailleurs pour la maison des Bateliers à Gand.

Jusqu'ici, répétons-le, nous ne traitons que de l'œuvre architecturale proprement dite. Nous laissons de côté la sculpture, dont les formes ne relèvent nullement de règles positives et ne peuvent se copier sur aucun modèle à l'instar des profils de moulures. Ces formes jaillissent vivantes de la pensée de l'artiste et s'expriment d'une main qu'anime un talent personnel développé dans un milieu déterminé. Nous ne pensons pas que l'artiste moderne soit incapable de se mettre en communion intime de foi, de sentiment et de pensée avec une époque lointaine ; nous pourrions faire à cet égard pour les monuments religieux une distinction essentielle, par exemple, entre des artistes chrétiens dont une foi sincère et active conduit le ciseau, et des

artistes profanes qui mettent leur habileté au-dessus de tout, et prétendent s'assimiler toutes les émotions par le seul effort artificiel de leur imagination. Nous ne dirons donc pas que les restaurations sculpturales sont impossibles, mais qu'elles sont d'un autre ordre; nous nous croyons incompétent pour en traiter. Retenons seulement ce trait, rappelé par M. Wauvermans que nous citions plus haut : Michel-Ange, chargé de restaurer la statue du *Gladiateur mourant*, sculpta le bras qui lui manquait, avec la connaissance profonde qu'il avait de l'anatomie et son incomparable talent; l'œuvre achevée, il renonça à appliquer le bras à la statue, de crainte d'altérer l'œuvre originale du maître inconnu qui avait produit le chef-d'œuvre. Leçon de prudence donnée à nos artistes !

Ici se pose une question grave : faut-il refaire la statuaire détruite, ou inachevée ; repeupler les niches restées vides depuis l'origine ou depuis les iconoclastes, remplacer les vieilles « images » mutilées, comme Caudron l'a fait au grand portail de Bourges, d'une façon si malheureuse, et Duthoit à Amiens, avec plus de talent, comme on tente de le faire à l'hôtel de ville de Gand, avec des hésitations et des tâtonnements qui durent déjà de longues années et témoignent combien l'entreprise est ardue ?

Selon M. Augé de Lassus, que nous citions plus haut, il ne le faut à aucun prix. Nous sommes de son avis pour les monuments « morts » ; pour les « vivants » nous ne voudrions pas proclamer l'impuissance de l'art moderne à faire ce qu'on a pu faire à toutes les époques précédentes : rétablir ou achever l'œuvre commencée par les aïeux, quand l'édifice reste utile et doit durer. Certes nous aurions tort de refaire prématurément, par exemple, au portail des cathédrales, « un paradis de Saints auxquels nous ne croyons plus guère, ou un enfer qui fait plus rire qu'il ne fait peur ». Mais viennent, en des jours meilleurs qui peuvent luire bientôt, n'en doutons pas, des artistes de foi vive et d'un talent égal croyant, comme ceux d'autrefois, au paradis et à l'enfer, pourquoi leur ciseau ne serait-il pas admis à redire avec la même onction l'antique credo des tailleurs d'images ?

Il y aurait aussi à traiter la question bien plus complexe du mobilier ancien des édifices restaurés et surtout des églises, qui seules à peu près ont su conserver leur intérieur ; celle de l'unification du style ; celle de la conservation des objets d'art sans emploi, soit dans leur milieu primitif, soit dans les musées. Cela devrait faire l'objet d'une étude séparée.

Un autre travail pourrait être consacré à la restauration et à la restitution des peintures polychromes.

Nous attendrons pour développer ces divers points des occasions favorables, comme celle qu'un critique d'art de talent nous a donnée en énonçant des opinions adverses, de développer les principes qui précèdent.

L. Cloquet.

# Mélanges.

## Le symbolisme des couleurs liturgiques.

SOUS ce titre le R. P. Joseph Braun, S. J., a publié dans la *Zeitschrift für Christliche Kunst*, une étude qui nous a paru de nature à intéresser nos lecteurs. Nous en avons fait une traduction la plus exacte possible, des notions vagues ou fausses étant encore assez répandues sur les couleurs symboliques des vêtements sacerdotaux.

Ceux qui connaissent l'histoire des vêtements liturgiques, savent qu'ils doivent leur origine aux costumes de la vie de tous les jours ; qu'ils n'ont nullement pris naissance dans les vêtements sacerdotaux de la Synagogue, pas plus qu'ils ne doivent leur introduction aux interprétations d'un mysticisme spéculatif.

Sans doute, on ne saurait contester qu'une signification mystique s'attache aux vêtements liturgiques. Il convenait à l'esprit et aux usages de l'Église de leur donner une signification qui, moralement, les mît en rapport avec le prêtre et les vertus sacerdotales, et, dogmatiquement, avec le Christ, que le prêtre représente en offrant le saint sacrifice. C'est dans ce sens qu'à partir du IX^e siècle au plus tard, on a mis en rapport avec les vêtements liturgiques un symbolisme aussi profond qu'il est édifiant.

Mais, de ce fait, il ne faudrait nullement conclure que des considérations mystiques formeraient l'origine des costumes liturgiques de la nouvelle loi. Il se peut qu'elles aient exercé une influence sur l'une ou l'autre pièce de ce costume, et l'on peut admettre que leur forme ait subi cette influence. Mais il ne serait pas exact de dire, d'une manière générale, que ce sont les spéculations du mysticisme qui auraient déterminé la coupe et la couleur des vêtements du culte chrétien ; la vérité est que celles-ci se sont adaptées au costume liturgique existant.

Il n'en est pas de même des règles liturgiques qui fixent les couleurs des vêtements sacrés. Cependant, ces règles ne doivent ni d'une manière médiate, ni immédiate, leur existence aux prescriptions concernant les costumes sacerdotaux de l'ancien testament. Elles ont, de tout point, pris racine dans le sol même du symbolisme médiéval. Le canon des couleurs liturgiques n'a pas été fixé par des prescriptions arbitraires, mais elles doivent leur adoption à une sorte d'affinité que l'on a trouvée, ou que l'on a cru trouver, entre le caractère de certaines couleurs, et leur effet sur les esprits, d'une part, et, d'autre part, l'impression spirituelle produite par certaines couleurs, concordant avec les différentes fêtes de l'Église et l'action religieuse qu'elles produisent sur les âmes.

Le symbolisme que, vers l'an 1200, à Rome, on attribuait aux couleurs liturgiques, a été longuement commenté par Innocent III. Durand a, pour ainsi dire, repris textuellement ces commentaires dans son *Rational*. C'est lui aussi qui, sans aucun doute, avant l'avènement du grand pape Innocent, a constaté la nature des couleurs liturgiques de l'Église romaine.

Il est peut-être utile d'examiner, d'un peu plus près, la signification que Innocent III reconnaît aux différentes couleurs. Dans sa simplicité et ses considérations toutes naturelles, elle forme un agréable contraste avec les interprétations émises trop souvent dans les livres d'édification et même liturgiques.

Aux fêtes des confesseurs et des vierges, le blanc, d'après ce que nous enseigne le grand pape, est le symbole de l'innocence et de la pureté. Il cite, à ce propos, les paroles de l'Écriture : *Nam candidi facti sunt nazarei ejus* (Lamentations, IV, 7) et : *Ambulabunt semper cum eo in albis. Virgines enim sunt et sequuntur Agnum quocumque ierit* (Apoc. 3, 4 et 14, 4). Sous le nom de Nazarei, élus, il entend les confesseurs. La couleur blanche est également le symbole de la pureté immaculée, aux fêtes des saints Anges, de la Nativité du Sauveur, de même qu'à la fête de la Naissance du Précurseur, de saint Jean, qui fut, à la vérité, conçu dans le péché, mais sanctifié dès le sein de sa mère. A la fête de l'Épiphanie du Seigneur, le pape regarde la blancheur des parements liturgiques comme un

souvenir de la lumière éclatante répandue par l'étoile qui conduisit les Mages à Bethléem, auprès du Fils de Dieu fait homme. A la Chandeleur, à la Purification, selon le pape Innocent III, la couleur blanche rappelle et symbolise la pureté virginale de Marie et du Christ, la lumière divine, apparue « pour éclairer les gentils, et glorifier le peuple d'Israël ». D'autre part, nous apprenons qu'au Jeudi-Saint, on se sert du blanc aussi bien pour la bénédiction du Chrisme destiné à la purification (sanctification) de l'âme, que parce que l'Évangile du jour, en rapportant le lavement des pieds, recommande particulièrement la pureté de l'âme. Le pape cite les paroles du Sauveur qui dit à Pierre : « *Qui lotus est, non indiget, nisi ut pedes lavet, sed est mundus totus* » ; et « *Si non lavero te, non habetis partem mecum* (Joan., 13, 10, 8). A Pâques, les anges messagers de la Résurrection qui, vêtus de blanc, apparurent aux femmes près du tombeau du Christ, leur apprenant la bonne nouvelle que le Seigneur était ressuscité ; le jour de l'Ascension, au nuage blanc sur lequel le Christ est monté au Ciel, comme aussi aux deux anges en vêtement blanc qui apparurent à ceux qui étaient réunis à la montagne des Oliviers, pour les consoler de l'Ascension du Sauveur. A la fête de la Dédicace des églises, les ornements blancs sont le symbole de la virginale fiancée du Fils de Dieu.

D'après Innocent, le rouge rappelle, aux fêtes des apôtres et des martyrs, le sang que ceux-ci ont versé pour le Christ. La couleur rouge, à ses yeux, conserve le même caractère aux fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la Croix, quoique, pour ces jours-là, il eût préféré les vêtements blancs, puisqu'on y commémore moins les souffrances du Sauveur, que le souvenir joyeux de l'Invention et de l'Exaltation de sa croix. A la Pentecôte, le rouge des vêtements sacerdotaux est le symbole des langues de feu que l'Esprit-Saint fit descendre sur les apôtres. A la fête d'une vierge et martyre, le prêtre doit porter des ornements rouges, parce que le martyre est la marque de l'amour élevé à sa perfection (*majorem caritatem nemo habet, quam ut animam suam ponat pro amicis suis ;* Jean, 15, 3), et que, par conséquent, cet amour est d'un rang plus élevé que la virginité. A la fête de tous les Saints, l'Église romaine se sert de vêtements blancs, « non parce que en ce jour, mais à partir de ce jour, l'Église dit, d'après l'Apocalypse, que les Saints, revêtus de vêtements blancs et portant des palmes à la main, se tiennent devant l'Agneau », parce que ce jour-là, ce n'est pas la qualité des bienheureux, mais la béatitude dont ils jouissent ensemble, qui est l'objet de la fête.

La couleur noire dans les offices de l'Église pendant l'Avent, de la Septuagésime jusqu'à Pâques, et pour les défunts, est motivée, suivant Innocent, parce que le noir porte le caractère du deuil, de la pénitence et de l'expiation. Au jour des saints Innocents, on porte également des ornements noirs, afin d'exprimer le deuil qu'inspire leur martyre.

Le même pape ne donne pas de raison mystique pour l'usage du violet ; il se contente d'indiquer cette couleur, comme complémentaire, pouvant remplacer le noir. Cette raison est cependant expliquée dans Durand : il nous enseigne, les jours où le violet est de mise, que l'on se sert d'ornements violets parce que cette couleur est « *pallidus et quasi lividus* », parce qu'elle est sombre et comme imprégnée de sang.

Pour l'histoire de la fondation du canon des couleurs romaines, il est intéressant de connaître l'explication que le pape donne du vert. Il ne souffle mot du vert de l'espérance, ni des interprétations semblables par lesquelles, de nos jours, on explique la couleur verte des ornements. On se sert de cette couleur, dit-il, « *Quia viridis color medius est inter albedinem et nigritiam et ruborem* ». Le pape Innocent veut dire qu'il est des jours, qui n'ont pas de caractère bien déterminé, en sorte que ni le blanc, ni le rouge, ni le noir ne leur conviennent. Ce ne sont pas des jours de pénitence ; on n'y commémore pas les souffrances du Christ, ou le martyre d'un saint ; on n'y célèbre pas le souvenir d'un mystère joyeux, ni celui d'un Saint, dont la sanctification exigerait la couleur blanche. Ces jours-là, on adopte une couleur dont la valeur se trouve entre le blanc, le rouge et le noir (le violet), c'est-à-dire la couleur verte. Cette explication est assurément moins poétique que celles admises plus tard ; mais il

est hors de doute qu'elle donne la véritable raison pour laquelle la couleur verte figure au nombre des couleurs liturgiques. Il est vrai que l'explication d'Innocent s'applique également à la couleur jaune, qui, selon lui, peut remplacer la couleur verte.

On ne dit pas la signification qu'il convient de donner aux couleurs qui ne sont pas conformes au canon romain, mais, dans la plupart des cas, il n'est pas difficile d'en deviner le symbolisme.

Le blanc, dans l'Avent par exemple, est une allusion à la naissance immaculée du Fils de Dieu et à la pureté virginale de celle qui lui donnera le jour. A la procession du dimanche des Rameaux, la couleur blanche des ornements est l'expression de la joie, de l'allégresse avec lesquelles les habitants de Jérusalem reçurent le Sauveur à son entrée solennelle dans la ville, et le conduisirent au temple. Une autre explication de l'emploi de la couleur blanche se trouve dans le fait qu'on portait le Très-Saint-Sacrement dans cette procession, c'est-à-dire le Sauveur sous la forme eucharistique. Lorsque, pendant tout le temps qui de l'Épiphanie s'étend jusqu'à la Purification et la Septuagésime, on se sert d'ornements blancs aux offices, cela tient au fait que l'on considérait ce temps comme la prolongation de celui de Noël.

Le rouge du temps de la Passion s'explique facilement par le souvenir des souffrances du Sauveur, et du sang qu'il a versé. A Noël et au temps de cette fête, le rouge est le symbole de l'amour que le Fils de Dieu manifesta par son Incarnation. A la fête de tous les Saints, on portait des parements rouges « *ob martyres* », comme s'exprime l'ancien Missel de Trèves, en souvenir et par égard aux martyrs, qui ont versé leur sang par amour pour le Christ. Du dimanche de la Trinité jusqu'à l'Avent, le rouge était d'usage, comme symbole de l'action du Saint-Esprit sur l'Église. C'est par un symbolisme de même nature sans doute que à Ellwangen, on faisait usage de la couleur rouge à la fête de la Visitation de Marie. On voulait montrer, dans la rencontre de Marie avec sa cousine Élisabeth, que celle-ci, remplie du Saint-Esprit, avait dans son sein sanctifié Jean-Baptiste. Mais lorsque, le jour de l'octave de la fête des Saints Innocents, on portait au lieu de la couleur violette ou du noir, des ornements rouges, l'*Ordinale* de Grandison, à Exeter, en donne la raison par ces mots : « *Quia octava resurrectionem significat* », parce que le jour de l'octave signifie la Résurrection. L'usage de la couleur jaune à la fête de l'Épiphanie rappelle sans doute l'éclat doré de l'étoile qui conduisit les Mages. *Croceus auro similis fulgendi*, dit Grandison, dans son *Diurnale*. Le jaune, aux vigiles de Pâques, de la Pentecôte et de la Noël, comme cela était d'usage à Eichstädt, se justifiait sans doute par le désir de conserver le caractère de vigiles à ces jours, tout en les distinguant des vigiles ordinaires. Les vêtements jaunes (ou verts), étaient également en usage aux fêtes des Confesseurs, parce que l'on ne voulait pas honorer les saints Confesseurs de la même manière que les *virgines* ou les *martyres* ; en conséquence, on prenait un *color medius*, comme Innocent qualifie le vert, parce qu'on la croyait mieux appropriée à la circonstance.

Un Missel de Minorites, conservé à la Bibliothèque vaticane, voit dans la couleur jaune attribuée aux confesseurs un *signum eorum abstinentiæ et afflictionis*. Mais si l'on fait usage de la couleur verte aux fêtes des évêques confesseurs et du jaune aux fêtes des autres confesseurs, (parfois aussi l'inverse), c'est sans doute afin de les distinguer les uns des autres, comme le dit un *Ceremoniale* du Vatican (Reg. 280) « *ad distinguendum (confessores non pontifices) a confessoribus pontificibus.* »

Il n'est pas nécessaire d'expliquer la raison de la *color cinericius*, la couleur cendrée, aux ornements du mercredi des cendres au carême. Si l'emploi du violet à la Noël ne peut s'expliquer par une allusion à l'abaissement auquel le Christ se soumit par l'incarnation, en acceptant la condition humaine, on peut y voir une réminiscence de la valeur attribuée autrefois à la couleur violette. Pour les confesseurs, surtout les abbés et les religieux, les saintes femmes et les veuves, les vêtements violets avaient la signification de la pénitence, du mépris du monde et du renoncement.

Ces interprétations et ces rapprochements, tout en offrant de l'intérêt, n'ont plus d'utilité pratique. Ils appartiennent aux choses du passé.

Depuis la disparition du canon qui n'était pas d'origine romaine, ils n'ont plus qu'une valeur historique.

J. H.

## La peinture sur verre au Moyen Age.

LA peinture sur verre fut la manière de peindre la plus brillante et la plus répandue au Moyen Age.

La peinture sur verre, telle qu'elle fut pratiquée au Moyen Age, à partir du XIIe siècle, est un art essentiellement français, né avec l'architecture gothique. Ainsi que la sculpture, flore et statuaire, elle suit les évolutions de cette architecture, et se divise en trois périodes comprenant : la première, les XIIe et XIIIe siècles ; la deuxième, le XIVe, et la troisième, le XVe. Examinons ces trois périodes.

Au XIIe siècle et pendant la plus grande partie du XIIIe, les vitraux sont composés de médaillons disposés en lignes verticales. Ils ont la forme ronde, elliptique, trilobée, quadrilobée, ou encore celle du losange. Ils se détachent sur des fonds de mosaïque variés et des feuillages entourent les verrières. Aux XIIe et XIIIe siècles, les fenêtres à lancettes n'ont qu'une ou deux verrières. Dans les médaillons sont représentées des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament et les légendes des Saints. Les grandes roses des édifices donnent généralement la glorification du Christ, ou celle de la Vierge.

Sous le rapport de l'art proprement dit, la peinture sur verre de la première période est très simple. Les figures et les draperies sont seulement indiquées par un trait noir ou brun. Certaines figures ont un aspect grossier, grotesque même. Toutefois, ce sont des exceptions, car on trouve dans la plupart des figures l'idéal chrétien que nous admirons dans la statuaire. Les unes sont empreintes d'une naïveté charmante ; les autres sont très nobles et souvent très énergiques. Vus à distance, les traits noirs s'amincissent, tout se fond et s'harmonise. Ainsi que dans la sculpture des portails, il existe dans cette peinture de la vie et du mouvement. Les couleurs qui dominent sont le rouge, le bleu et le vert. Puis viennent le violet, le jaune, le brun. Ces verrières translucides ont une telle intensité de couleur, un si vif éclat que l'on dirait volontiers des rubis, des saphirs, des émeraudes, des améthystes et des opales enchâssés dans des réseaux de plomb. Au XIIIe siècle, nos peintres verriers firent aussi des vitraux en grisailles, c'est-à-dire en verre blanc couvert d'ornements noirs ou gris. Ces ornements sont, le plus souvent, des feuillages qui attestent par leur variété et leur richesse que l'imagination de ces artistes pouvait rivaliser avec celle des sculpteurs.

La fabrication des vitraux de couleur fut énorme au XIIIe siècle, à en juger par ce qui nous en reste après les guerres et les révolutions qui ont dévasté nos édifices religieux. Mais la simple église de campagne avait ses vitraux comme la cathédrale. Il est fort probable qu'il existait dans les villes les plus importantes des ateliers qui étaient de véritables écoles. Il y a tout lieu de penser également que les maîtres verriers transportaient, pour faciliter le travail, leurs ateliers d'une ville dans une autre. On a, en effet, remarqué la similitude qui existe entre des vitraux décorant des édifices situés dans des régions différentes. A Rouen, par exemple, on lit sur une des verrières cette signature : Clemens vitriarius carnotensis. Or, Clément, né à Chartres, avait dû travailler aux vitraux de sa cathédrale avant de venir à Rouen. Plusieurs peintres-verriers ont signé leur œuvre. Quant aux donateurs, grands personnages du temps pour la plupart, on les représentait au bas du vitrail. C'était pour eux la manière de signer. Il en était de même pour les corporations d'arts et de métiers qui offraient un vitrail à leur cathédrale. On figurait au bas les membres de la corporation avec leurs attributs. Les vitraux de Chartres et de Bourges sont d'un grand intérêt à cet égard. Ils nous initient à la vie du peuple au Moyen Age, et nous renseignent sur le costume de l'époque où ces vitraux furent fabriqués.

Au XIVe siècle l'art se modifia. Les médaillons, composés de mille petits morceaux lumineux, disparurent pour faire place à de grandes feuilles de verre sur lesquelles on représenta des personnages, qui sont souvent de grandeur na-

turelle, encadrés dans des arcades tréflées, surmontées de frontons triangulaires accompagnés de clochetons et ornés de crochets de feuillage. C'est l'architecture pénétrant dans la peinture. Les fonds de mosaïque sont remplacés par des fonds de couleur uniforme. Ces vitraux perdent un peu de l'éclat des anciens, par suite de la tendance à substituer le dessin à la couleur. Déjà à la fin du XIII^e siècle cette tendance s'était manifestée. Au XIV^e siècle, nous n'avons plus le simple trait noir ou brun pour les figures et les draperies, mais des traits plus fins avec des ombres, des clairs obscurs. Par suite de l'emploi de feuilles de verre de plus forte dimension, les plombs deviennent nécessairement plus rares. Dans ce siècle, on continua à faire des grisailles, dans lesquelles les feuillages sont fréquemment remplacés par des personnages.

Au XV^e siècle, cette manière de peindre sur verre s'accentue encore. Les verrières d'une fenêtre sont alors de véritables tableaux, dont les encadrements offrent des complications architectoniques d'une hauteur démesurée. Les fonds de couleur du XIV^e siècle disparaissent à leur tour, et les figures se détachent sur de riches étoffes damassées. A ce moment on multiplie les armoiries, ainsi que les inscriptions explicatives des sujets traités. On peut dire qu'au XV^e siècle le dessin a triomphé de la couleur. La plupart des verrières sont d'un fini et d'une perfection admirables. Les ombres et les clairs-obscurs ne suffisent plus à nos peintres-verriers. Ils se lancent dans la perspective, et, au second plan de leurs compositions, on aperçoit, à côté des personnages principaux, des plantes, des arbres, des châteaux, des villes ; c'est le paysage ajouté à la figure. Les vitraux du XV^e siècle, dans lesquels se trouvent des blancs, beaucoup de jaune pâle et de vert clair, sont loin de former l'éclatant ensemble des vitraux du XIII^e et aussi du XIV^e. Ce qu'a gagné le dessin, le coloris l'a perdu. Au XIII^e siècle, la peinture sur verre, considérée au point de vue purement artistique, n'était qu'une décoration, tandis qu'au XV^e elle devient un art qui, tout en restant décoratif, veut vivre de sa vie propre. Sa pâleur permet, il est vrai, de voir plus clair dans les édifices, mais cette transformation arrive au moment où l'architecture est en décadence. Le XVI^e siècle perfectionna l'œuvre du XV^e. Il a laissé des vitraux de toute beauté, comme dessin. Alors nous sommes à la Renaissance, dont l'esprit se manifeste dans la peinture sur verre autant que dans l'architecture et la sculpture : l'art du verrier tel que l'avaient compris les hommes des siècles précédents est à jamais fini. Avec la Renaissance, l'esprit français a tourné court et à gauche, au lieu de suivre sa voie naturelle, de marcher droit devant lui, et le Moyen Age emportera dans sa tombe tous les arts qui firent sa grandeur et sa gloire.

La peinture sur verre des cathédrales et des églises forme tout un monde, monde lumineux, translucide, composé des éléments les plus variés. En effet, dans un nombre considérable d'édifices, on trouve des vitraux appartenant à des siècles différents. De là un singulier pêle-mêle dont l'étude est très difficile, surtout si on tient compte de la hauteur à laquelle sont placées la plupart des verrières. Essayons d'indiquer, par siècles, les principaux chefs-d'œuvre.

### XII^e SIÈCLE.

Église abbatiale de Saint-Denis.

Verrières des trois chapelles du chevet de l'abside. Sur l'une d'elles, Suger, qui les fit fabriquer, est représenté prosterné aux pieds de la Vierge. Il tient dans ses bras la crosse abbatiale, et près de lui on lit cette inscription: Sugerius Abbas.

Ces vitraux de Saint-Denis ont une date certaine. — Ils sont incontestablement du XII^e siècle.

Cathédrale d'Angers.

Verrières des cinq premières fenêtres de la nef, à gauche, et des deuxième, troisième et quatrième fenêtres, à droite. On pense que ces verrières d'Angers sont plus anciennes que celles de Saint-Denis. Les sujets sont : La Vierge mère tenant le sceptre ; 2 bordures feuillagées et fleuronnées ; Passion de S^te Catherine ; mort et couronnement de la Vierge ; Martyre de S. Vincent, diacre ; Scènes de la Vie du Christ et de S. Maurille ; Vies de S. Maurille et de S. René ; Bordure du XV^e siècle, 1125-1149.

Cathédrale du Mans.

Verrière de saint Gervais et saint Protais. On date cette verrière du XI^e siècle, et elle serait antérieure à celles d'Angers. Toutefois, les vitraux qui, les premiers, portent une date authentique, 1140, sont ceux de Saint-Denis. Il existe aussi au Mans un petit sujet à personnages, fin du XI^e ou commencement du XII^e siècle, considéré comme très ancien.

Église de Neuville, Bas-Rhin, saint Timothée, martyr, très ancien aussi.

XIIIe SIÈCLE.

Cathédrale de Chartres.

Rose du portail occidental : Jugement dernier.

Rose du portail nord : Glorification de la Vierge.

Rose du portail sud : Glorification du Christ.

Verrières du fond de l'abside : Le Christ et la Vierge.

La cathédrale de Chartres a été assez heureuse pour conserver la presque totalité de ses anciens vitraux. Il y a là un ensemble admirable dans lequel il est bien difficile de faire un choix. Le Christ et la Vierge y dominent en maîtres. Puis viennent les Apôtres, les Rois de Juda, les Prophètes, les Martyrs, les Docteurs de l'Église, les Saints nationaux, des princes, des princesses, des chevaliers, des armoiries, des bannières fleurdelisées, les corporations d'arts et de métiers, les signes du zodiaque, les travaux des douze mois de l'année. Le Moyen Age vit, respire, s'agite et resplendit dans ces verrières qui semblent raconter l'histoire de ses plus belles années.

Cathédrale de Bourges.

Verrières des chapelles du pourtour du chœur, sauf celles de la chapelle de la Vierge : Histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, Légendes des Saints, Jugement dernier, Passion, Apocalypse, Corporations d'arts et de métiers.

Verrières de la grande nef : Les Prophètes et les Apôtres, la Vierge et saint Étienne.

Verrières des moyennes nefs : Les Archevêques de Bourges mis au nombre des Saints, l'Incarnation et le Jugement.

Verrières des basses nefs : Légendes et symboles.

Bourges vient pour les vitraux immédiatement après Chartres. Toutes ses verrières, comme nous le verrons plus loin, ne sont pas du XIIIe siècle, mais elle en possède une quantité considérable de cette période de la peinture sur verre. Les vitraux de Bourges ont une valeur égale à celle des vitraux de Chartres.

Cathédrale de Paris.

Rose du portail occidental : Triomphe de la Vierge sur la terre.

Rose du portail nord : Triomphe de la Vierge dans le ciel.

Rose du portail sud : Triomphe du Christ.

Sainte-Chapelle de Paris.

Verrières de tout l'édifice : Histoires de l'Ancien Testament, Arbre de Jessé, Passion, sujets symboliques et mystiques, Translation des reliques de la Passion à la Sainte-Chapelle.

La Sainte-Chapelle, avec ses peintures d'or et d'azur, avec ses éclatants vitraux qui n'ont rien à envier à ceux de Chartres et de Bourges, est un chef-d'œuvre fait d'or et de pierreries, qui n'a pas son pareil au monde.

Cathédrale de Reims.

Rose du portail occidental : Triomphe de la Vierge.

Verrières de l'abside : Le Christ en croix, la Vierge, l'Archevêque de Reims et son Église, les Évêques suffragants et leurs Églises.

Verrières de la nef : Les Rois de France et les Archevêques de Reims.

Cathédrale d'Amiens.

Rose du Nord, dite Rose des Vents.

Verrière du fond de l'abside : La Vierge à laquelle des évêques offrent des verrières.

Cathédrale de Rouen.

Verrières du pourtour du chœur : légendes de Saint-Julien-le-Pauvre, de saint Sever et du patriarche Joseph, cette dernière signée de Clément de Chartres, le premier peintre-verrier connu ; Passion.

Cathédrale d'Angers.

Verrières du chœur, sauf les deux du chevet : légendes de Saints, Arbre de Jessé, la Vie du Christ.

Cathédrale de Tours.

Verrières du chœur : légendes de Saints, Arbre de Jessé, Passion, Genèse ou travaux champêtres.

Verrières des chapelles absidales : Nouvelle Alliance, histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, légendes de Saints.

Cathédrale de Sens.

Verrières du pourtour du chœur : Légendes de saint Thomas de Cantorbéry, de saint Eustache, de l'Enfant prodigue et du Bon Samaritain.

D'autres cathédrales, sans compter un grand nombre d'églises, ont encore des vitraux du XIIIe siècle. Citons les cathédrales suivantes : Soissons, Laon, Noyon, Beauvais, Evreux, Lisieux, Coutances, Le Mans, Poitiers, Troyes, Auxerre, Clermont et Lyon.

XIVe SIÈCLE.

Cathédrale de Bourges.

Verrières dans plusieurs chapelles latérales de la nef.

Cathédrale d'Amiens.

Rose du Midi, dite Rose du Ciel.

Verrière de la dernière chapelle du bas-côté gauche : Petites figures, dont une représente sainte Catherine.

Cathédrale d'Evreux.

Verrière de la septième fenêtre de la nef, à gauche : La Vierge au manteau jaune.

Verrière de la deuxième fenêtre du chœur, à gauche : Guillaume de Harcourt.

Cathédrale de Séez.

Verrières donnant une série de grandes figures très intéressantes.

Cathédrale d'Angers.

Verrière du transept sud : Légende de saint Jean l'Évangéliste.

Cathédrale de Tours.

Roses des transepts nord et sud, des XIIIe et XIVe siècles.

Cathédrale de Lyon.

Rose de la façade.

Cathédrales de Carcassonne et de Narbonne.

Verrières curieuses à étudier pour l'histoire de la peinture sur verre, dans le Midi de la France.

On trouve aussi des vitraux du XIVe siècle à Chartres, à Reims, à la collégiale de Saint-Quentin, à Beauvais, à Sens, à Troyes, à Limoges, ainsi qu'à Strasbourg, Metz, et Cologne. Strasbourg en possède une très belle série de la fin du XIIIe et du XIVe.

XVe ET XVIe SIÈCLES.

Sainte-Chapelle de Paris.

Rose du portail, XVe siècle.

Chapelle du Château de Vincennes.

Verrières donnant des scènes de l'Apocalypse, XVIe siècle.

Cathédrale de Reims.

Rose du portail nord : La Création, XVIe siècle.

Rose du portail sud : Le Christ et les apôtres, XVIe siècle.

Cathédrale d'Amiens.

Rose du portail occidental, dite Rose de la Mer, XVIe siècle.

Verrières du chœur, XVIe siècle.

Cathédrale de Rouen.

Rose du portail occidental : Le Père éternel et des Anges tenant des instruments de musique, XVIe siècle.

Saint-Ouen de Rouen.

Verrières de la galerie située au-dessus des collatéraux, XVIe siècle.

Cathédrale de Beauvais.

Rose du portail sud : La Création, XVIe siècle.

Rose du portail nord : Le Soleil se détachant sur un fond bleu, XVIe siècle.

Verrières du fond de l'abside : Le Christ, la Vierge et des Apôtres, XVIe siècle.

Verrière de la chapelle gauche de la nef : Le Christ en croix, XVIe siècle.

Verrières de la chapelle droite de la nef : saint Pierre, saint Paul, saint Jean l'Apocalypte, XVIe siècle.

Verrières situées au-dessous de la rose sud : Prophètes, Apôtres, Évangélistes, Docteurs de l'Église, XVIe siècle.

Verrières situées au-desssus de la rose nord : Sibylles, XVIe siècle.

La cathédrale de Beauvais a conservé son ancienne vitrerie des XIIIe, XIVe, XVe, XVIe siècles, et le tout forme un ensemble du plus haut intérêt.

Cathédrale d'Évreux.

Rose du transept sud, dite Rose du Paradis, XVIe siècle.

Rose du transept nord : Jugement dernier, XVIe siècle.

Verrières de la fenêtre de Guillaume de Cantiers : Annonciation.

Verrières de la chapelle de la Vierge : Arbre de Jessé, scènes de la vie du Christ, Pairs qui ont assisté au sacre de Louis XI, XVe siècle.

Cathédrale de Sens.

Rose du portail nord, XVIe siècle.

Rose du portail sud : Jugement dernier, XVIe siècle.

Verrières situées au-dessous de la rose : Annonciation, XVIe siècle.

Verrières du transept droit : Arbre généalogique dans les branches duquel se trouve l'Ane gris, souvenir de la Fête des Fous, XVe siècle.

Verrières d'une chapelle du bas-côté droit de la nef : Sibylle Tiburtine, Vie de saint Eutrope, XVIe siècle.

Cathédrale de Bourges.

Verrières des chapelles latérales de la nef et chapelle de la Vierge : Histoires de l'enfance du Christ, le Christ en croix, Instruments de la Passion, Résurrection du Christ, le Christ bénissant, Assomption de la Vierge, Résurrection générale, l'archange saint Michel et Saints divers.

Les vitraux des chapelles latérales sont presque tous du XVe siècle, ceux de la chapelle de la Vierge sont du XVIe.

Cathédrale d'Auch.

Verrières représentant la Création, des Patriarches, des Prophètes, des Apôtres, des Sibylles et d'autres sujets, XVIe siècle.

Cathédrale de Tours.

Rose du portail occidental : Agneau pascal et écussons, XVe siècle.

Verrières au-dessous de la rose : Saints et évêques, XVe siècle.

Cathédrale d'Angers.

Rose du portail nord : Christ présidant à des résurrections, XVe siècle.

Rose du portail sud : Les Signes du Zodiaque, XVe siècle.

Verrières du portail nord : saint Remy, sainte Madeleine, saint Christophe, saint Eustache, saint Gatien, saint Nicolas, saint Sébastien et saint Quentin, le Christ en croix, XVe siècle.

Cathédrale de Quimper.

Verrières des trente et une fenêtres qui ont conservé leurs anciens vitraux.

On y voit : le Christ, la Vierge, des Apôtres, des Saints que l'on trouve dans les autres cathédrales, et une série de Saints bretons qui donnent à cette vitrerie un caractère très original. Cet ensemble est du XVe siècle.

Cathédrale de Metz.

Verrières du fond de l'abside : Saint Étienne lapidé, XVIe siècle.

Verrière immense du transept nord : Apôtres, Saintes nimbées d'or, Évangélistes.

Telle fut la peinture sur verre, art essentiellement français, essentiellement chrétien, qui compléta les cathédrales, en fermant leurs baies par d'étincelantes clôtures.

Émile LAMBIN.

## La « Tube » du Tertre Saint-Laurent.

NOTRE collaborateur, M. L. de Farcy, a publié récemment dans la *Semaine religieuse du diocèse d'Angers* (1) une note très intéressante intitulée : « La Tube » du Tertre Saint-Laurent.

1. N° du dimanche 21 juillet 1901, N° 20.

L'auteur y restitue au mot « La Tube » le sens qu'il doit avoir, et qui a été fréquemment méconnu, surtout au XVII^e siècle, par les écrivains qui ont eu à s'occuper de l'édifice bâti sur le tertre de Saint-Laurent.

Nous reproduisons cette étude rectificative, dans la conviction qu'elle sera lue avec intérêt.

Nos confrères en archéologie chrétienne, qui auraient rencontré le mot « Tube » employé dans le même sens qu'il a été usité à Cambrai et à Angers, sont priés de vouloir bien l'indiquer à l'auteur de la note que nous reproduisons. On leur serait particulièrement reconnaissant d'y ajouter la copie des textes anciens dans lesquels il est fait usage de ce mot.

M. d'Espinay, avec une sagacité et une science remarquables, a fait justice, en 1876, dans ses *Notices archéologiques*, p. 57, d'une erreur concernant l'évêché d'Angers. Elle provenait de la traduction défectueuse du mot *Capitolium*. Cette expression s'applique tout simplement à *la Salle* ou au *lieu de réunion du Chapitre*, et n'a jamais eu le sens de *Capitole*, qu'on lui a donné avec complaisance au XVII^e siècle et de nos jours, jusqu'à l'exécution en règle qu'en a faite M. d'Espinay.

Je vais me livrer au même exercice aujourd'hui au sujet de l'édifice, qui, sur le Tertre Saint-Laurent, servit de reposoir jusqu'à la Révolution. C'est à dessein que je ne lui donne pas le nom de chapelle, terme dont on se sert pour le désigner seulement dans des documents relativement récents.

Le pape Calixte, après avoir, en 1119, consacré l'autel de l'église du Ronceray, se rendit dans le cimetière Saint-Laurent. Là, il fit une allocution au peuple du haut d'une *éminence*, suivant les uns, *monté sur une tombe*, suivant les autres. Que dit le cartulaire de l'abbaye du Ronceray ? Assurément rien de cela. En voici le texte : « *Papa vero postea* TUBAM, *quæ est in cemeterio Sancti Laurentii, ascendit...* » Faute de comprendre le sens de TUBAM, on a traduit comme s'il y avait *Tumbam*. Certains auteurs ont eu, néanmoins, la conscience de copier *exactement* le mot latin ; d'autres ont corrigé hardiment, quelques-uns ont mis *tumbam* entre parenthèses, mais aucun n'a hasardé la traduction. On s'est dit bravement : l'écrivain du Cartulaire se sera trompé ; *tubam* n'a pas de sens, il a voulu mettre *tumbam* (éminence, tombe) : voilà comment s'écrit l'histoire trop souvent.

Le *Livre Censif* du Ronceray (Bib. de la ville, ms. n° 764, pp. 22 et 67) va donner raison au Cartulaire contre les demi-savants du XVII^e siècle. On y mentionne, en effet, pour l'année 1385, *une redevance de XXX sous, due par moitié par Jehan Rousseau, prêtre, et Jehan Lecomte, pour un herbergement que tint Jamin Lefeuve devant* LA TUBBE, *joignant à la maison de la chapellenie...* »

Même mention pour l'année suivante 1386, seulement le mot TUBE n'a plus qu'un seul *b*; peu importe.

La copie du cérémonial de 1498,(dont l'original n'existe plus), s'exprime ainsi, au sujet du départ de la procession sortant du Ronceray pour aller au Tertre : « *Cantabitur antiphona Regina cœli in choro dominarum : accepto sacro, processio vadat ad tumbam* (mis évidemment pour TUBAM) *in Tertro S. Laurentii...*

En homme consciencieux, Thorode, secrétaire du Chapitre, écrit ceci dans les Conclusions du Chapitre (qu'il rédigea si longtemps) : *Die mercurii 5 junii 1776. Augustissimum Christi corpus crastina die eundo processionaliter ad* TUBAM *sancti Laurentii deferent domini Decanus et Major Archidiaconus.* » Même expression le 28 mai 1778. (Archives départementales G. 269, pp. 69 et 200). Enfin, M. d'Espinay, en 1876, en citant le texte du cartulaire, se garde bien de changer TUBAM en *tumbam*, ou de se permettre d'ajouter entre parenthèses *tumbam* après le fameux mot, comme pour corriger le Cartulaire : il réserve la question. Que conclure de tout cela ? une chose évidemment, c'est que TUBA n'avait pas le même sens que *Tumba*.

Pour moi, le mot TUBA, en français *tubbe* ou *tube*, est un terme d'architecture désignant un édifice d'une forme particulière, ce que nous appelons aujourd'hui un *dôme*.

Écoutons Lehoreau : « La chapelle Saint-Laurent (?), sur le Tertre, est pour ainsi dire une *double chapelle*. Dans le bas, il y a un autel (celui de Notre-Dame de Pitié), où l'on célèbre la messe tous les jours de fondation et au-dessus il y a un DÔME où l'on expose le Saint-Sacrement le jour du sacre. »

Le Cérémonial, imprimé à Château-Gontier en 1731, appelle le monument *chapelle du Saint-Sacrement au Tertre Saint-Laurent*.

Thorode écrit, de son côté : « La chapelle de Saint-Geoffroi, située dans le cimetière de la Trinité, proche l'église Saint-Laurent, est un bâtiment singulier, fait en forme de CLOCHER ou de LANTERNE. Elle est voûtée. Le bas est occupé par l'autel : au-dessus est une plate-forme, qui sert tous les ans de reposoir au Saint-Sacrement. »

Enfin, Péan de la Tuillerie s'exprime ainsi : « Il y a dans le cimetière, une chapelle dédiée à Notre-Dame de Pitié, au-dessus de laquelle est une chapelle fort élevée et en *forme* de DÔME, avec cinq ouvertures, qui lui donnent beaucoup de jour. C'est dans cette dernière chapelle qu'on expose le Saint-Sacrement... »

Si le vocable de la chapelle (qu'on aurait dû restreindre, à mon avis, à la chapelle basse) varie, peu importe ; ces diverses descriptions s'accordent à exprimer l'idée d'un DÔME, d'une LANTERNE, d'un *édicule élevé* percé *de cinq grandes fenêtres et couvert d'une voûte*.

Or, c'est là précisément ce qui, à mon avis, constitue la TUBA. Je m'appuie, pour cela, sur trois textes, empruntés à l'*Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*, œuvre très remarquable de M. Houdoy.

En 1360, le chapitre de Notre-Dame de Cambrai paie LIX l. X s. à Jacques de Trélon, plombier « *pro nova*

*cruce de novo facta et posita super* TUBAM *ecclesiæ.* » Il s'agit d'une croix posée sur la *lanterne* ou *clocher central*, dont l'intérieur, percé de huit fenêtres, comme à Coutances, à Laon et ailleurs, formait un véritable DÔME. C'est ainsi que M. Houdoy traduit TUBAM (page 25).

En 1399, il est urgent de consolider la flèche de la cathédrale de Cambrai, qui se dressait à l'extrémité de la nef; on dut percer les murs en huit endroits pour y poser des barres de fer « *par dessus les cloques (cloches) où la* TUBE *se commenche...* », c'est-à-dire à l'endroit où la tour passe du plan carré à l'octogone, au moyen d'une sorte de DÔME.

Une nouvelle visite est faite, en 1453, à la tour centrale de Notre-Dame de Cambrai : « *Fut visité le* TUBE *de l'église et conclurent d'ôter les châssis de bois portant verrières et faisant clôture par dehors ledit* TUBE *et y édifier certaine hauteur de machonnerie...* »

Ces trois citations concordent avec les descriptions précédentes et aussi avec le dessin de l'édicule, donné par Bruneau de Tartifume (le seul auquel il faille s'arrêter à mon avis et aussi suivant M. d'Espinay). Ce dessin accuse nettement un édifice octogonal, dont les angles sont ornés de grosses colonnes, formant contrefort comme celles des absides du Ronceray (Détail d'architecture caractéristique du XI^e siècle, d'après M. Viollet-le-Duc et M. d'Espinay). Il est donc permis de dire que la TUBA, dans laquelle monta Calixte II, en 1119, pour parler au peuple, était non pas une *éminence* ou une *tombe*, mais l'édicule roman du milieu ou de la fin du XI^e siècle dessiné par Bruneau de Tartifume, démoli à la Révolution et dont quelques chapiteaux ont été retrouvés et transportés au musée Saint-Jean.

Quelle était la destination primitive de la TUBA ? Je ne puis y voir une sorte de *lanterne des morts*, comme on l'a insinué. Ces édicules étaient toujours très étroits ; on n'a aucun exemple de *lanterne des morts* de 8 à 10 mètres de diamètre, comme ici. — Faut-il laisser croire qu'elle fut bâtie exprès pour recevoir le Saint-Sacrement, dès la fin du XV^e siècle ? aucun texte ne m'y autorise ; ce serait trancher une question très difficile. Je la laisse aux savants qui nous parleront de la procession du Sacre au prochain Congrès Eucharistique. Je réserve donc jusqu'à nouvel ordre la question de la date exacte de la construction et de la destination du monument ; mais je crois avoir prouvé qu'il existait en 1119, que le nom de TUBA lui convenait parfaitement, enfin, qu'on a eu tort jusqu'ici de lui donner le sens de *tombe* ou d'*éminence*.

L. DE FARCY.

## L'Ordre de la Croix.

TOUS les Angevins, au courant de l'histoire locale, ont entendu parler de l'*Ordre du Croissant*, fondé le 11 août 1448 par le roi René. Mais l'*Ordre de la Croix*,... qui le connaît? assurément personne.

M. Morainville vient de nous en apprendre l'existence, dans le dernier numéro de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*. Il donne, dans cette savante Revue, l'analyse et quelques extraits d'un Inventaire du mobilier de Louis I^er, duc d'Anjou, dernièrement acquis par la Bibliothèque nationale et ajoute n'avoir trouvé nulle part ailleurs mention de *cet Ordre*. C'était sans doute plutôt une confrérie qu'une réunion de chevaliers. M. le chanoine Barrau parle, dans sa *Notice sur la vraie croix de Baugé*, d'une confrérie, érigée dans la chapelle du château par Louis I^er, en l'honneur de la Vraie-Croix de la Boissière : je suis persuadé que c'est là tout simplement l'*Ordre de la Croix*. Cependant, il y a tout profit à publier les extraits suivants, afin de mettre en éveil les fins limiers de l'archéologie. Qui sait s'ils ne parviendront pas à découvrir, dans quelque manuscrit inexploré encore, les Statuts de l'*Ordre de la Croix*, le nom de ses membres et les particularités qui pouvaient s'y attacher ?

Voici trois extraits de l'inventaire en question et deux passages du testament de Louis I^er, relatifs à l'abbaye de la Boissière, et concernant indirectement l'*Ordre* dont je viens de faire connaître l'existence.

Le duc d'Anjou (car il semble dicter lui-même l'inventaire de son mobilier), après avoir longuement décrit les trois premiers étages d'un magnifique tabernacle d'or, destiné à l'exposition du Saint-Sacrement, ajoute : « *Dessous le pinacle* (couronnement pyramidal) *et au milieu de la quarte quarrée* (4^e étage) *est la* CROIX-DOUBLE, *semblable en façon et en couleur à la Vraie-Croix, dont nous avons* ENCOMMENCIÉ ET PRINS L'ORDRE. *Et la dite Croix tiennent deux angles* (anges) *à genoux, chacun à deux mains et au dedans est le dit pinacle émaillé de vert.* »

« *Sur les pommeaux de la grans chaieres, appelée faudesteuil* (trône d'apparat) *sont tout enlevés deux assez grans aigles d'argent doré et à leurs becs tiennent deux cheiennes* (chaînes) *auxquelles, pendent deux escuçons esmaillés d'un cousté à nos armes à une seule fleur de lis et de l'autre à notre* ORDRE DE LA CROIX. »

... *Un bacinet d'acier... à une* CROIX DE NOTRE ORDRE.

Aucun doute, après la lecture de ces passages, sur l'existence d'un ORDRE DE LA CROIX, fondé

par Louis Ier. Quant à la *façon* et à la *couleur* de la Vraie-Croix, auxquelles il est fait allusion, nous les trouvons sur la tapisserie de l'Apocalypse, commandée par le même prince, de 1377 à 1379, pour la décoration de la chapelle du château. On voit, à la partie supérieure, des anges qui tiennent des bannières, les unes aux armes d'Anjou, les autres de SINOPLE *à la croix* DOUBLE *de* SABLE, *entourée d'un filet d'or*. Cette CROIX DOUBLE est assurément l'image de celle de l'abbaye de la Boissière, déposée dans la chapelle du château, de 1357 à 1388 et de 1399 à 1456. Si Louis Ier faisait remettre scrupuleusement aux religieux de la Boissière les aumônes déposées sur l'autel par les pèlerins venant y vénérer la vraie Croix, il espérait néanmoins enrichir à tout jamais la capitale de l'Anjou de cette insigne relique : « *Nous transporterons*, écrit-il dans son testament du 26 septembre 1383, *en la cité d'Angiers l'abbaye de la Boissière en l'ostel qui fu du sire de Craon et aux religieux d'icelle abbaye acheterons vignes, autres terres gaignables et autres rentes souffisans pour leur vivre et ferons unir la chappelle de notre chastel d'Angers avec les rentes d'icelle et seront célébrées les messes en la dite chapelle selon la fondation et sera fondée ycelle abbaye en l'onneur de sainte Croix et sera appelée* ABBAYE DE SAINTE CROIX D'ANGERS. »

Les religieux de la Boissière seraient devenus, en quelque sorte, les chapelains du château d'Angers. Ce beau projet fut-il de leur goût ? Il est permis d'en douter ; toujours est-il qu'il ne se réalisa pas.

Dans une autre partie de son testament, le pieux duc fonde « *en l'eglise de l'abbaye de la Boyssière une chappelle de cent livres de rente pour y avoir chacun jour deux messes et chacun an deux anniversaires solempnez, lendemain de* SAINTE CROIX EN MAY *et de* SAINTE CROIX DE SEPTEMBRE, *pour nous et nostre dicte compaigne la royne* ».

Le choix du jour des anniversaires montre combien il était dévot à la Vraie-Croix. Le testament porte, au-dessous de la signature de Louis Ier, une *croix double* tracée de sa main. Au cours du XVe siècle, nous la retrouvons à la clef de voûte principale de la chapelle du château, (au-dessus de l'autel où reposait la Croix de la Boissière), — pendue au col des aigles servant de supports aux armes du roi René, — sur un gros, frappé par ce prince, — sur le drap mortuaire et la chapelle ardente de ses obsèques, — dans l'écrin de Jeanne de Laval, — sur les monnaies de René II, duc de Loraine, avec l'inscription *Salve Crux preciosa* ou encore *Adiuva Deus salutaris noster*, — sur les clochers de la cathédrale et de la Baumette, enfin un peu partout. C'est la CROIX D'ANJOU, *croix à double traverse*, image de la Vraie-Croix de la Boissière, conservée aujourd'hui aux Incurables de Baugé.

Elle a reçu tout dernièrement, pendant le Congrès Eucharistique, les hommages non plus des *Chevaliers de l'Ordre de la Croix*, fondé par Louis Ier, mais de pieux catholiques et de milliers d'enfants du XXe siècle. Pour nous, elle sera toujours par excellence la CROIX D'ANJOU.

L. DE FARCY.

*(Semaine religieuse d'Angers.)*

# Correspondance.

## L'église St-Florian à Praga

(Faubourg de Varsovie).

PARMI les faubourgs de Varsovie, le plus grand est Prague, qui compte à peu près 40,000 habitants. Pour un si grand nombre de fidèles, il n'existait jusqu'à présent qu'une petite église paroissiale, tout à fait insuffisante.

L'archevêque de Varsovie, Monseigneur Popiel, voulant satisfaire aux besoins spirituels de ses ouailles, posa en 1883, la première pierre d'une nouvelle église à Praga, sous le vocable de St-Florian.

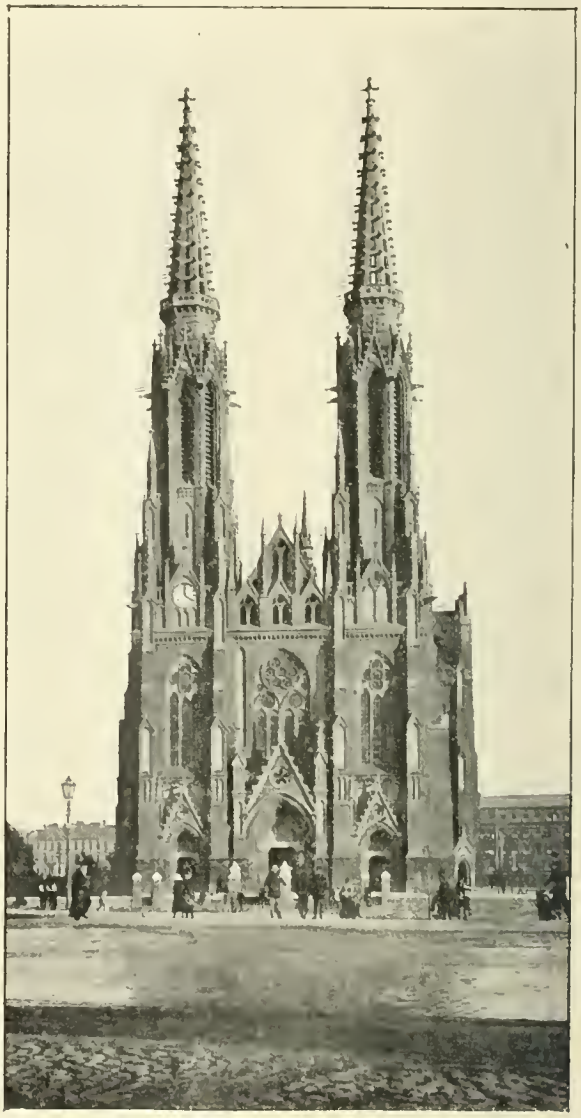
Ce n'est que maintenant que dans sa bonté Dieu lui a permis de voir l'œuvre accomplie. Le 29 du mois de septembre, l'église a été consacrée par Monseigneur Rouszkiewicz, évêque suffragant de Varsovie, et, le 6 octobre, l'archevêque Popiel y a célébré la messe de Notre-Dame du St-Rosaire.

C'est un bâtiment en briques (rohbau) haut de 31 m., large de 28 m., long de 74 m. Les tours sont d'une hauteur de 76 m. Le plan a été fait par M. Dziekonski, architecte du diocèse de Varsovie, homme de grand talent.

Le prélat Doudrewicz, curé de Praga, a été l'âme de cette entreprise, trop colossale pour les bourses si minces des habitants d'un faubourg, et ce n'est que grâce aux offrandes de quelques personnes riches de Varsovie et du clergé du faubourg de Praga, qu'elle put être achevée.

L'église est bâtie dans le style gothique français, avec des réminiscences du style que nous appelons *gothique-baltique*. Il y aura trois autels. Le maître-autel doit être une copie du célèbre maître-autel de N.-D. à Cracovie. Cette œuvre magistrale du sculpteur Witt-Stwosz a été décrite par moi dans la *Revue* de l'année 1888, p. 287.

Aux deux autres autels déjà terminés, on voit S. Antoine de Padoue et la Transfiguration, d'après Raphaël. Les verrières proviennent de Zitau, en Saxe. L'orgue, fait à Varsovie, est un don du prélat Doudrewicz et les cloches sont offertes par le même prélat et ses vicaires. Le pavé est en marbre d'Italie. Les murs intérieurs sont décorés d'une polychromie gothique, avec des saints personnages, des armoiries, etc. Les crochets, les statues et les gargouilles sont en pierre.



L'église St-Florian à Praga (faubourg de Varsovie).

Puisse Dieu prolonger les jours de Monseigneur Popiel, jusqu'à l'achèvement complet de cette œuvre monumentale!

A. Brykczynski,
curé de Goworowo.

# Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — Dans le Bulletin du 2e trimestre 1901, M. Müntz revendique pour l'art italien (école de Pisanello) *Le triomphe de la Mort* peint au mur de l'ancien hospice de Palerme, et attribué jusqu'ici à un Flamand. M. l'abbé Bouillet soumet un fermoir de livre en bronze, du XIIIe siècle, trouvé à Laramière (Lot), où l'on voit une jongleuse dansant sur les mains et les pieds.

M. l'abbé Bouillet et M. A. de Rochemonteix signalent, l'un après l'autre, des devises gravées sur la façade de certaines maisons anciennes, dans le Jura et aux environs de Beaulieu.

MM. Destrée, Bouillet et Lhomel s'occupent de la provenance des petits bas-reliefs religieux en albâtre qu'on rencontre d'une façon courante au XVe siècle. M. Lefèvre-Pontalis entretient la Société de fouilles qu'il a dirigées dans la nef de la cathédrale de Chartres et qui ont mis au jour les fondations en petit appareil de la façade de la basilique de Fulbert, bâtie entre 1024 et 1028, et du porche ajouté un peu plus tard, ainsi que celles d'une nouvelle façade élevée après l'incendie de 1134. On peut replacer sur ces fondations les trois portails romans de la façade actuelle qui furent démontés pierre par pierre et reportés en avant des clochers.

Le marquis de la Mazelière soumet des photographies des fresques qui viennent d'être découvertes au Forum dans l'église de Santa Maria Antiqua sous les fondations de Santa Maria Liberatrix.

« Santa Maria Antiqua fut construite peut-être dès le VIe siècle, dans le corps avancé du palais de Caligula qui touchait au temple de Castor et Pollux. Le plan de l'église est celui des maisons romaines : un portique, un atrium avec un gros pilier de soutènement dans le milieu ; le péristyle formant trois nefs séparées par deux colonnes et quatre piliers ; dans la nef centrale, la *Schola Cantorum*, entourée d'une balustrade ; enfin, le tablinium, avec ses pièces latérales (alæ) devenu le presbyterium, flanqué de deux chapelles latérales.

« L'église tout entière porte les traces de peintures, mais les fresques les plus intéressantes et les mieux conservées se trouvent dans la chapelle de gauche du presbyterium. Ce sont : en haut, un Crucifiement dans une niche étroite ; au-dessus, la Vierge avec des saints.

« Le Crucifiement est particulièrement intéressant. Au milieu, le Christ en croix, vêtu d'une tunique bleue. De part et d'autre, la Vierge et saint Jean ; entre eux et la croix, deux personnages plus petits, Longinus et le soldat qui tend l'éponge imbibée de fiel. A côté des personnages, leurs noms en latin ; l'inscription de la croix, en grec.

« La fresque inférieure nous montre la Vierge sur un trône, tenant l'enfant sur ses genoux. Près du trône, les apôtres Pierre et Paul. Une partie malheureusement est détruite. A gauche de saint Pierre, sainte Julitte et le pape saint Zacharie. Le pape porte le nimbe carré bleu, qui est le signe des personnages contemporains de l'artiste. La fresque date donc du pontificat de saint Zacharie (741-752). A droite de saint Pierre, l'enfant saint Cyr et un personnage, au visage effacé, qui offre l'église à la Vierge. Une inscription nous apprend que ce personnage est Théodote, consul et duc, l'oncle et le tuteur du pape Adrien Ier (772-795) ; son nom figure au *Liber Pontificalis* et sur une inscription de saint Ange in Pescheria.

« Des autres fresques de la chapelle la plupart sont consacrées à l'histoire de saint Cyr et de sainte Julitte. D'autres sont des *ex-voto ;* sur l'une, dont la partie supérieure est effacée, nous voyons un garçon et une jeune fille, à la tête entourée du nimbe bleu ; sur une autre, le donateur à genoux, un cierge dans chaque main, qui implore sainte Julitte et saint Cyr.

« Les peintures de Santa Maria Antiqua appartiennent à ce qu'on est convenu d'appeler le style byzantin. Mais deux tendances contraires s'y peuvent distinguer. Dans le Crucifiement, des poses hiératiques, des figures sans expression, un art conventionnel : le peintre copie un modèle. Dans les portraits, au contraire, une facture plus souple, des poses moins raides bien que souvent maladroites, des visages pleins de vie, qui devaient être ressemblants. Il semble donc que le peintre se borne à copier. Quoi qu'il en soit, ces fresques sont l'œuvre la plus remarquable qui nous soit parvenue de l'art du VIIIe siècle. »

M. J. Maurie entretient la Société des signes frappés sur les monnaies sous Constantin, et se rencontrant dans les inscriptions funéraires des IIIe, IVe et Ve siècles. On y voit le τ, figure de la croix, entourée d'une couronne de lauriers ; quelquefois on y joint la représentation du soleil. Ces observations apportent quelque lumière sur la part prise par l'empereur dans l'apparition des premiers symboles chrétiens sur les monnaies.

---

Académie des Inscriptions. — *Séance du 18 octobre.* — M. Clermont-Ganneau annonce la découverte, en Palestine, par M. Adam Smith, d'une stèle égyptienne du règne de Séti Ier, sur un point situé plus au Nord que celui où l'on avait naguère trouvé une stèle de Ramsès II, père de Séti Ier.

M. Cagnat communique le résultat des fouilles entreprises à Lambèse, dans le camp de la Légion IIIe Auguste, par le service des Monuments historiques, sous la direction de M. Courmontagne. On a mis au jour toute la partie orientale du prétoire. Dans une des chambres, il a été recueilli une longue inscription relatant le règlement constitutif du collège des gardes d'armement légionnaires.

M. Babelon rend compte d'un voyage numismatique, qu'il effectua au mois de septembre

dernier à Berlin et à Brunswick, dans le but de compléter la description générale des monnaies d'Asie Mineure laissée inachevée par feu Waddington. M. Babelon a pu étudier les collections de Berlin, qui lui ont été libéralement communiquées par leur conservateur, M. H. Dressel. Il a également exploré, à Brunswick, la collection de M. Arthur Lœbbecke, qui a mis à sa disposition ses richesses numismatiques avec un désintéressement scientifique et un empressement auxquels M. Babelon rend hommage.

*Séance du 23 octobre.* — M. Homolle annonce que les fouilles entreprises sur l'emplacement du temple d'Athéné Pronaïa à Delphes ont mis à jour une terrasse longue de 150 mètres environ, entourée d'une enceinte continue de murailles, d'appareil hellénique au Nord et polygonal au Sud, reliée par trois portes au réseau des routes et à l'enceinte d'Apollon, et divisée en deux étages, couverts l'un et l'autre de monuments d'architecture. Sept temples, des trésors, l'habitation des prêtres, des autels, des fragments de sculpture par centaines, des terres cuites, des bronzes, des inscriptions, etc., ont été successivement mis à découvert et étudiés.

M. Pottier donne lecture d'un rapport sur sa récente mission en Grèce et sur les travaux entrepris par les membres de l'École française d'Athènes.

*Séance du 22 novembre.* — M. Héron de Villefosse présente à l'Académie un objet antique appartenant au Gouvernement anglais et qui lui a été confié par le major Chamberlain, haut-commissaire anglais dans l'île de Chypre. Cet objet a été découvert au Nord de l'île, aux environs de Lapithos, dans une petite localité appelée Vasilia.

C'est une corne de bouquetin en bronze, de 90 centimètres de développement, qui présente cette particularité, d'être munie à son extrémité inférieure d'un tenon rectangulaire qui entrait dans une douille de même forme. Les cornes de l'animal étaient donc mobiles ; sans doute le corps devait être en matière différente, en pierre ou en marbre. On a déjà trouvé des exemples assez nombreux du même fait sur des monuments orientaux. Les chapiteaux bicéphales de l'Apadana, formés de têtes de taureaux, portent tous, près des tempes de l'animal, une douille rectangulaire qui servait à fixer des cornes en métal. M. Héron de Villefosse mentionne encore plusieurs exemples.

M. Collignon communique les résultats de la dernière campagne de fouilles poursuivie en 1901, par M. Paul Gaudin, dans la métropole de Yortan, en Mysie.

Ces recherches ont permis de délimiter le champ de la nécropole et d'étudier la nature et la disposition des sépultures. Il résulte des observations de M. Gaudin que les morts étaient inhumés dans de grandes jarres en terre cuite, contenant un mobilier funéraire qui consistait principalement en vases. L'étude de ces ustensiles, les comparaisons qu'elle suggère avec les céramiques primitives de la Troade et de Chypre permettent d'assigner à la nécropole de Yortan une date approximative qui ne paraît pas postérieure à 2000 ans avant notre ère.

M. S. Reinach établit qu'une tête de femme, conservée au Louvre, appartient à une statue colossale découverte, en 1855, à Baalbeck, en Syrie.

La direction des antiquités de Tunisie a entrepris cette année avec un plein succès, grâce au concours des officiers des affaires indigènes et de la main-d'œuvre du 5e bataillon d'Afrique, des fouilles méthodiques dans les ruines de Bougrara, ancienne Gigthis, dans le Sudtunisien, qui fut jadis un port très riche de la région des Syrtes ; on trouve les restes de monuments bien conservés, à deux ou trois mètres dans le sable. Le premier objectif des fouilles fut le déblayement complet du forum. On déblaya successivement la voie d'accès passant sous la porte triomphale, des portiques régnant autour d'une place dallée, le temple du Capitole, rappelant pour le plan celui de Pompei ; puis, des sanctuaires consacrés à Auguste Commode et à la Concorde Panthée, dont une statue colossale a été retrouvée presque intacte et deux petits temples. On déblaye actuellement la basilique et le tribunal. Les nombreuses inscriptions dédicatoires trouvées au cours des travaux fournissent de précieux renseignements sur l'affectation et le caractère des diverses parties du forum et sur l'histoire de Gigthis. Ce forum, aussi étendu et complet que celui de Timgad, est d'une ornementation plus riche ; les marbres les plus précieux et variés, les jaspes et l'onyx employés pour les colonnes, les chapiteaux et les bas-reliefs en marbre blanc, ou en stuc découpé au fer, ornaient les façades des édifices peints de fresques à l'intérieur. Toute cette décoration architecturale d'éclatante polychromie fut conçue avec un goût très sûr, portant la marque du génie hellénique. Le programme de ces fouilles a été préparé par M. Gauckler, directeur des antiquités de Tunisie. Le capitaine Delom et le lieutenant Chauvin, assistés de M. Sadonk, inspecteur des arts et antiquités, les ont successivement dirigées.

*Séance du 8 novembre.* — M. Omont lit une note de M. Jullian, correspondant de l'Acadé-

mie, à Bordeaux, sur la plus ancienne enceinte de Paris.

L'auteur y confirme par quelques citations, notamment un texte d'Ammien Marcellin, que les empereurs romains entourèrent, vers l'an 300, l'île de la Cité d'une muraille. Ajoutons que le fait est, d'ailleurs, matériellement prouvé par la découverte faite à plusieurs reprises, et en des endroits caractéristiques, de la muraille romaine de Lutèce.

---

Comité des travaux historiques. — *Bulletin*, 2e livr., 1901. — M. l'abbé Brune envoie une notice de l'église de Saint-Juste d'Arbois (Jura), église romane à trois nefs, munie de chapelles latérales aux XIVe et XVIe siècles; la nef primitive, couverte d'une simple charpente, fut voûtée plus tard. On voit, à l'intérieur, des vestiges de peintures murales.

M. L. Germain appelle l'attention sur les taques de foyer en fonte, dont le musée Conon de Nancy possède une remarquable collection, et fait voir que ces plaques ont parfois servi à faire l'enveloppe de poêles.

M. L. Maître décrit les cryptes de Saint-Victor, à Marseille.

M. le chan. Pottier décrit une croix processionnelle du XIVe siècle.

M. Demaison donne quelques aperçus sur l'histoire de la construction de la cathédrale de Reims. Le chevet et le transept sont les parties les plus anciennes de cet édifice. Une vieille chronique nous apprend que le Chapitre a pris possession du chœur en 1241: le constructeur a poursuivi l'œuvre, du chœur au portail principal, lequel, avec les trois premières travées, est postérieur au reste de l'édifice (vers 1300); c'est à tort, semble-t-il, qu'on a avancé que le vaisseau a été rallongé après coup sur l'ordre du roi. On sait, par l'inscription du labyrinthe, que la grande rose de la façade est l'œuvre de Bernard de Soissons, l'architecte qui dirigeait les travaux sous Philippe le Bel et est cité en 1287. Les sculptures des voussures du grand portail paraissent antérieures à 1300 ; certaines statues des ébrasements ont visiblement servi de modèle à des statues de la cathédrale de Strasbourg, qui datent du XIIIe siècle, selon les archéologues allemands. Il est vrai que les trois premières travées se distinguent des suivantes par les sculptures de leurs chapiteaux, mais leur style peut encore être rapporté au règne de saint Louis; il y aurait eu, non interruption, mais changement de maître d'œuvre. Les deux dates 1331 et 1391 qu'on allègue à l'appui de l'hypothèse d'un remaniement sont en chiffres arabes et remontent au XVIIe siècle.

M. L. Germain s'occupe des tabernacles-édicules. En France, on cessa vers le milieu du XVe siècle de placer la réserve eucharistique dans la pyxide suspendue, pour adopter deux modes nouveaux de conservation. En Lorraine, les petites églises paroissiales eurent leurs tabernacles en forme d'armoire creusée dans les murs du chœur, côté de l'évangile; la porte était de fer ajouré, de manière qu'on pût voir le ciboire. La paroi du fond était percée d'un oculus également protégé par une armature en fer ; de sorte que la lumière de la lampe qui doit toujours brûler en présence du Saint-Sacrement se projetait sur le cimetière qui entourait l'église et jouait le rôle des anciennes lanternes de mort.

Ailleurs, on conservait les saintes hosties dans des tabernacles en forme de lanternes; ils étaient de deux genres. Le plus répandu était le tabernacle dressé au sommet d'un grand retable en arrière de l'autel majeur ; l'autre, était le tabernacle à tourelle, isolé ou adossé au mur, qu'on voit surtout en Belgique. M. Germain cite ceux d'Avioth et de Baseilles. Il énumère, en outre, et décrit les fonts baptismaux les plus intéressants de la Lorraine.

Le même membre entretient encore le Comité de ses recherches sur le croissant dans la symbolique chrétienne. C'est à partir du XIVe siècle que l'on voit le croissant sous les pieds de Marie ; il figure, outre la Synagogue, la nation juive ; il orne la tiare du grand-prêtre dans les sujets du XVIe siècle.

M. O. Bobeau a envoyé une étude sur l'ancienne église du Saint-Sacrement de Langeais (Indre-et-Loire).

M. l'abbé Brune fournit une notice sur quelques objets d'orfévrerie du Jura, notamment sur la jolie châsse en bois de Maynol et sur les reliques de Ravilloths et de Villangnettes.

---

Société historique et archéologique du Maine. — En juillet, la *Société historique et archéologique du Maine*, sous la conduite de son zélé président M. Robert Triger, faisait son excursion annuelle et la dirigeait vers Fresnay-sur-Sarthe. Des membres de diverses Sociétés voisines, de la *Société archéologique d'Indre-et-Loire*, de la *Société archéologique de l'Orne*, et surtout les Directeurs ainsi que plusieurs membres de la *Société française d'archéologie* avaient voulu se joindre à la vaillante Société mancelle. Les premiers instants de séjour à Fresnay furent employés à visiter l'église, qui possède un chœur et une nef du XIIIe siècle, un intéressant portail de la même époque avec portes, dont les boiseries représentent les Apôtres et

l'arbre de Jessé datées de 1528, et surtout un superbe clocher octogone sur plan carré qu'il y a lieu de rapprocher de celui d'Evron et de celui de Saint-Aubin d'Angers. L'alternance, dans la construction, de roussard et de pierre blanche, disposition qui se retrouve dans le Velay, donne à cette église un caractère tout particulier ; les bras du transept sont modernes. Après le déjeuner, réunion à la mairie pour la remise par M. Eug. Lefèvre-Pontalis, à la municipalité de Fresnay, d'une médaille d'argent, en reconnaissance du bel exemple qu'elle a donné en acquérant et faisant arranger à ses frais un jardin public autour des restes de l'ancien donjon et de la porte du château. Après plusieurs discours, inauguration d'une plaque en l'honneur d'Ambroise de Loré, prévôt des marchands de Paris, compagnon de Jeanne d'Arc, qui défendit vaillamment le Maine et, en particulier, le château de Fresnay contre les Anglais, pendant la guerre de Cent Ans.

On monte, ensuite, en voiture pour visiter successivement Sougé-le-Ganelon, où se trouvent d'assez médiocres statues en terre cuite et un tableau sur bois assez curieux, daté de 1504, puis Saint-Léonard-des-Bois, dont le principal intérêt consiste en un groupe de terre cuite daté de 1628, représentant la mort de la Vierge ; le donateur, un curé nommé Brandelys Laigneau, se voit à côté.

D'après M. le Comte CH. DE BEAUMONT (1).

---

Cercle archéologique de Termonde. — Dans les annales de la Société (t. VIII) M. A. De Vlaminck donne une description détaillée et l'historique développé de l'église collégiale de N.-D. à Termonde.

Bâtie au XIIIe, ou au commencement du XIVe siècle, elle avait primitivement la forme d'une croix. Elle subit de nombreux remaniements. Le chœur était ouvert de tous côtés; au XVIe siècle il fut entouré d'une balustrade.

Dans le t. IX, le même auteur publie la nécrologie du double monastère de Sainte-Brigitte à Termonde.

M. J. Broeckaert s'occupe du peintre Philippe Mesques ou Meyskens (XVIe s.).

---

Le Bull. de la Comm. roy. d'art et d'arch. contient une description succincte des peintures murales découvertes, il y a un an, à l'église de Zepperen (Limbourg) ; elles datent de 1509 et constituent une décoration d'ensemble systématique. Nouvelle exemple signalé à M. le chan. Van Caster et à ceux qui nient l'usage de la polychromie d'ensemble.

---

Gilde de St-Thomas et St-Luc. — Nous avons donné dans notre dernière livraison le récit de la dernière excursion de la vivante confrérie d'archéologie chrétienne que préside M. le Baron Bethune de Villers, fils de l'illustre artiste chrétien ; — mais l'abondance des matières a occasionné dans ce compte-rendu une coupure, qui, par mégarde, n'a pas été annoncée. Nous en donnons ci-après la suite.

L'excursion du 4 septembre commence par la visite du château de Clèves.

Ce donjon, dont les premières assises dénotent une construction romaine, fut rebâti par le duc Jean I en 1439, ainsi que le porte une inscription en vieil allemand, ou plutôt en vieux flamand, encastrée dans la grosse tour. Celle-ci, dont les murs mesurent $3^{m}25$ d'épaisseur, s'élève à 180 pieds au-dessus du point culminant de la montagne. Aussi y jouit-on d'une vue splendide.

La majeure partie de l'antique manoir fut démolie à la fin du siècle dernier; on y trouve encore des portiques en style roman, qui exercèrent longuement la sagacité de nos archéologues, ainsi qu'un autel consacré par les habitants de Reims à la mémoire de Germanicus, père de Néron. Le château sert aujourd'hui de tribunal et de prison.

L'ancien couvent des Franciscains, qui fut visité ensuite, a conservé de fort belles stalles datées de 1474.

En voiture, maintenant, à travers la vallée du Rhin, pour Emmerich.

***

Cette ville, pittoresquement assise au bord du grand fleuve, constitue le principal entrepôt commercial de la contrée. On y pénètre par une porte fortifiée, qu'orne une antique image de saint Christophe, le patron des pontonniers.

L'église Saint-Martin fut fondée par le grand apôtre de la Hollande, saint Willibrord, dont elle possède les reliques.

L'édifice comprend une vaste crypte datant du Xe siècle, une autre un peu moins ancienne, un chœur en transept du XIIe. La construction du vaisseau ne put s'achever à cause du voisinage du fleuve, et l'on se résigna à prolonger l'un des bras du transept, que termine une haute tour, garnie d'un chemin de guet. L'édifice présente donc un plan anormal et un aspect étrange.

1. Extrait de la *Correspondance archéologique.*

Outre des stalles magnifiques, des fonts baptismaux, une croix triomphale et d'autres objets intéressants, les membres de la Gilde ont à étudier ici un trésor hautement intéressant. Les pièces capitales sont le reliquaire de saint Willibrord, dont les parties principales remontent au IXe siècle, et le calice du même saint.

Emmerich possède une seconde église catholique, dédiée à sainte Aldegonde. C'est une vaste construction à trois nefs, datant du XVe siècle, et dont la restauration intérieure s'achève en ce moment.

Pour défendre les parois contre l'humidité, on les a garnies de céramiques et de poteries de divers genres, ce qui fournit l'occasion d'une discussion intéressante, lors de la séance suivante entre divers membres de la Gilde.

***

D'Emmerich à Elten, chemin de fer, d'Elten à Hoch Elten, promenade délicieuse sous bois. On gravit ainsi la colline, dont l'église occupe le point culminant et d'où l'on jouit d'un panorama merveilleux.

Hoch-Elten, village de 160 habitants, possédait jadis un chapitre de dames nobles, dont la dernière abbesse fut la princesse Lætitia Murat, nièce de Napoléon. Ce haut patronage ne put cependant préserver la vénérable institution des convoitises de « l'incamération », réalisée en 1810.

L'église abbatiale est une construction fort ancienne, par conséquent fort intéressante pour nos archéologues, qui remarquent surtout le portique extérieur, où l'on rendait la justice, car l'abbesse était princesse de l'Empire Germanique.

Les seuls vestiges de cette grandeur déchue sont les précieuses pièces d'orfévrerie, sauvées lors de la ruine du monastère. Outre une quantité de monstrances, de reliquaires précieux, il y a là une série d'agrafes de chape décorées d'émaux fort remarquables.

Le retour à Clèves s'effectue d'une façon peu banale. Arrivé sur la berge du grand fleuve, le train du chemin de fer est installé sur un transbordeur à vapeur, qui le conduit sur l'autre rive. Où donc s'arrêtera le progrès moderne ?

***

Le 5 septembre bien que les échos du canon et des musiques, le scintillement des lampions et des fusées par lesquels le patriotisme allemand commémore la *Sedanstag*, aient quelque peu troublé le sommeil des archéologues belges, ceux-ci se remettent de bonne heure en route vers Xanten, qui constitue le « clou » du voyage.

*Ad Sanctos martyres !* L'église fut fondée par sainte Hélène, à l'endroit même où une cohorte de la légion thébaine, commandée par S. Victor, affirma par le témoignage du sang, sa foi religieuse. Les reliques de ces martyrs garnissent les parois du temple.

L'église de Xanten passe à bon droit pour la plus monumentale de la région du Bas-Rhin. La façade, flanquée de deux hautes tours, date de la période romane; l'édifice lui-même marque les diverses étapes de l'architecture gothique. C'est une basilique à cinq nefs, dont les savants de l'Allemagne ont signalé la similitude avec l'ancienne cathédrale d'Ypres.

Par un privilège bien rare, la collégiale de Xanten est demeurée indemne des déprédations révolutionnaires et des ravages du mauvais goût classique. Avec ses anciens vitraux et ses vieilles pierres tombales, avec son massif jubé et ses hautes stalles, avec ses vingt autels disséminés dans toutes les parties de l'édifice, et ses nombreuses statues attachées à tous les piliers, elle nous fait voir ce qu'étaient les églises du moyen-âge, où la piété des fidèles avait multiplié les objets de dévotion et les avait disposés d'une manière aussi variée que pittoresque. On revoit ici ces vieilles basiliques des Pays-Bas, telles que Pieter Neef et les peintres de son école, aiment à les représenter dans leurs charmants « intérieurs d'église ».

Quelques-uns des retables d'autel sont l'œuvre d'artistes de Calcar, d'autres portent l'estampille anversoise. Le maître-autel est muni de doubles volets, peints en 1534 par Bart. Bruyn, le célèbre artiste colonais.

Entre tant d'objets remarquables que possède l'église, nous nous bornerons à signaler la splendide série de tapisseries — probablement de facture brugeoise — qui garnissent les stalles ainsi que le *tref* ou clôture du sanctuaire, en cuivre, exécuté à Maestricht en 1501.

Par une aimable attention envers la Gilde, M. le doyen de Xanten avait fait descendre du maître-autel, la châsse de saint Victor, œuvre du XIIe siècle, qui présente de frappantes analogies avec les fiertes de Maestricht et de Visé, mais a subi jadis de déplorables remaniements. Nos confrères purent ainsi l'étudier à loisir, de même que les multiples joyaux du « trésor », qui se trouvaient exposés dans la salle du chapitre et dans les cloîtres.

Impossible de donner ici ne fût-ce qu'une nomenclature incomplète des objets précieux réunis jadis par les chanoines de Xanten. Voici une py-

xide en ivoire du IVe siècle, avec figures païennes ; voici des ivoires sculptés du Xe, des châsses métalliques, des autels portatifs du XIIe siècle, des calices, des monstrances, des croix processionnelles, qui portent le cachet des diverses périodes du moyen âge.

Voici encore une collection incomparable de broderies et d'ornements sacerdotaux en soie et en velours, au nombre d'une centaine, parmi lesquelles un de nos amis assure qu'on retrouve des œuvres du même maître-brodeur qui exécuta les merveilleuses broderies dont s'enorgueillit la cathédrale de Gand. On y voit aussi une chasuble avec laquelle saint Bernard célébra la sainte Messe.

Bref, il y a là des merveilles artistiques groupées en tel nombre que la vue en est fatiguée, et que la ferveur des archéologues eux-mêmes se lasse d'étudier et d'admirer. Il est, sans doute, peu d'églises en Europe, qui puissent offrir un contingent aussi nombreux et aussi précieux à l'attention des amateurs de l'art ancien.

Le cadre dans lequel est placée la basilique *ad Sanctos martyres*, lui sied à merveille. Accolé à la nef septentrionale, un tranquille préau entouré de cloîtres dont les parois sont tapissées d'intéressants monumeuts obituaires, les bâtiments de service et les habitations des chanoines se groupent pittoresquement autour d'un vaste jardin, que domine un Calvaire gigantesque en pierre ; autour de celui-ci une série de groupes sculptés, de grande dimension, reproduit les principales scènes de la Passion. Remarquons, au premier rang des scribes qui accusent Jésus devant Pilate, les images fort ressemblantes de Luther, de Calvin et des principaux chefs de la Réforme. Ces sculptures datent de l'année 1534 et furent données par un chanoine, dont la tombe est placée au pied du Calvaire.

L'antique domaine du chapitre forme une enceinte murée où l'on pénètre par une porte assez semblable à celles de nos anciennes cités. Celle ci semble avoir été construite au Xe siècle; mais on la remania, vers l'année 1400, et on établit, à l'étage, une vaste chapelle, dédiée à saint Michel. Avant de quitter Xanten, on jette encore un coup d'œil sur la « porte de Clèves », construction remarquable en briques, élevée en 1393, et que l'on considère comme fort intéressante pour l'histoire militaire de cette époque.

*(A suivre.)*

# Bibliographie.

MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS, par Louis DE FARCY. — En quatre volumes in-quarto et un album in-folio.

Plan suivi par l'auteur : I. *Le monument. — Les édifices qui l'entourent. — Les Autels. — Les Tombeaux et les Épitaphes. — Le Jubé. — Les Vitraux.* — II. *Les immeubles par destination. — Les Stalles et le Chœur. — Le Trône épiscopal. — La Chaire. — Le banc d'œuvre. — Les Bénitiers. — Les Orgues. — Les Horloges. La Sonnerie.* — III. *Le Mobilier. — Les Broderies et les Tissus. — Les Tapisseries. — L'ancien Trésor. — Le nouveau Trésor. — Archives et livres. — Le Luminaire et les Appareils d'éclairage. — Meubles et Ustensiles.* — IV. *Les personnes et les cérémonies: L'Évêque, le Chapitre, les Officiers du chœur et de l'église. — La Psalette. — Les Rois de France, chanoines de la cathédrale d'Angers. — Les Fétages. — Les Cérémonies ordinaires et extraordinaires. — Les anciens Usages. — Le Sacre.* — L'ALBUM : *Vues d'ensemble, Reproduction des dessins de Gaignières et autres.*

J'AI tenu à transcrire intégralement le titre de l'ouvrage considérable entrepris par M. de Farcy. C'est, ce me semble, l'annoncer en me conformant au désir de l'auteur ; je le fais avec d'autant plus de confiance, que nos lecteurs connaissent la manière d'étudier et d'écrire de notre infatigable collaborateur. Ils trouveront plus dans ces indications que dans de longs commentaires.

Il convient cependant d'ajouter qu'ici nous n'avons pas à nous en tenir à de simples promesses de prospectus : nous avons sous les yeux la réalisation de bonne partie de la tâche entreprise, c'est-à-dire un des quatre volumes dont se composera cette vaste monographie.

Les matières de ce volume se décomposent de la manière suivante : Broderies et Tissus ; les Tapisseries ; l'Ancien Trésor, le Nouveau Trésor ; Archives et livres ; le Luminaire et les Appareils d'éclairage ; Meubles et Ustensiles.

Les lecteurs de notre *Revue*, et ceux qui connaissent le monumental livre : *La Broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*, ne seront pas surpris d'apprendre que les deux premiers chapitres consacrés aux broderies, aux tissus et aux tapisseries prennent un développement considérable, presque la moitié du volume. D'une part, la cathédrale d'Angers est encore exceptionnellement riche en tapisseries, et, d'autre part, nous connaissons les prédilections et la compétence de l'auteur pour l'étude de ces sortes de décors qui, au moyen âge, jouaient un si grand rôle dans l'ornementation des églises et, notamment, des cathédrales. M. de Farcy a étudié, dans notre *Revue* même, bonne partie des belles tentures d'Angers, et nos lecteurs, en lisant le volume dont nous rendons compte, auront l'occasion de saluer plus d'une ancienne connaissance.

Ils ne s'en plaindront pas, et pourront se convaincre une fois de plus que lorsque l'auteur entreprend une étude, il ne l'abandonne qu'avec la certitude de ne rien laisser à ceux qui voudraient seulement glaner dans le champ où il a moissonné.

Ici, d'ailleurs, nous sommes à tous égards, — non seulement en ce qui concerne les tissus — en présence d'un monument qui, de longue date, n'est pas seulement une étude de prédilection ; c'est un édifice vivant, auquel M. de Farcy donne toute sa sollicitude d'artiste et d'archéologue. Il connaît *sa* cathédrale ; il l'aime d'un amour de savant et de chrétien. Il s'est préparé de longue main à la faire connaître au public érudit par de nombreuses études de détail, dont, je viens de le rappeler, la *Revue de l'Art chrétien* a eu plus d'une fois les prémices. Le volume qui vient de paraître, à tous ces gages de science, d'étude et de talent, ajoute une garantie de plus que l'ouvrage annoncé répondra de tout point aux espérances du lecteur.

Nous avons vu que ce volume, qui sera précédé par l'étude du monument lui-même, de ses dépendances et d'une partie de son décor immeuble, est le second de l'ouvrage. Il est non seulement intéressant par ce qui existe encore, mais il fait connaître le passé par une série d'inventaires détaillés, de documents de toute nature.

Dans ceux-ci, les tapisseries et les tentures prennent naturellement une place importante. M. de Farcy, qui a épluché tous ces inventaires et compulsé tous les documents avec la ténacité d'un Bénédictin et l'intelligence d'un artiste, fait connaître non seulement les occasions où ces tentures ont été renouvelées, les « hystoires qu'elles représentaient », mais encore la place qu'elles occupaient dans la cathédrale, et même, dans certaines solennités, au dehors du monument. Lorsque, grâce à ces renseignements si précis et si certains, on évoque le passé et qu'on le reconstitue en imagination, on éprouve une sorte de vision, on est saisi d'un éblouissement

qui accuse de stérilité et d'indigence l'époque dans laquelle nous vivons.

Le volume est très richement pourvu de planches, d'illustrations, de clichés dans le texte, qui le rendent extrêmement instructif ; près de 40 planches : gravures, phototypies, planches en couleurs, hors texte, ajoutent beaucoup à l'intelligence de celui-ci, et en feraient presqu'un livre de luxe, si ce n'était surtout un livre de science historique et archéologique.

Une semblable richesse de reproductions de tout genre n'a pu s'obtenir qu'au prix de sacrifices considérables, mais elle donne l'espérance qu'un succès proportionné au mérite de l'ouvrage récompensera l'auteur de son labeur et de la générosité de son entreprise.

M. de Farcy nous introduit dans l'ancien Trésor de la cathédrale, et, ici encore, il fait connaître une accumulation de richesses, de reliquaires, de vases sacrés, de joyaux, d'objets rares et curieux de toute nature, vraiment merveilleuse. Il décrit même les meubles artistement sculptés, peints et dorés qui autrefois contenaient les reliques et les vases infiniment précieux qui leur servaient de custodes. Nous apprenons même à quelle époque ces meubles, véritables œuvres d'art, ont été écartés, à quel accès de vandalisme réformateur ils ont été sacrifiés. Nous avons, dans toute leur étendue, les inventaires des années 1255, 1286 et 1297.

Puis, nous avons la description de toutes les richesses de ce Trésor : les châsses, les chefs, les statues, les bras, les croix, les vases, les ustensiles sacrés, les tables d'autels, les statues qui ne contenaient pas de reliques, les livres aux reliures précieuses, etc. Nous possédons des détails très minutieux et très intéressants sur la confection de la châsse de S. Maurille, à laquelle de nombreux artistes travaillèrent pendant toute une série d'années.

Beaucoup de ces chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie, de ces joyaux et de ces reliquaires ont disparu ; quelques-uns d'entre eux ont trouvé un asile dans les Musées. Celui d'Angers a recueilli quelques-unes de ces épaves. M. de Farcy, en constatant ces pertes et ces profanations, ne se borne pas à de stériles regrets. Après que le savant a fait la part du passé, le chrétien et l'artiste s'occupent du présent et de l'avenir. Le « Nouveau Trésor » s'est orné de très beaux ornements et d'un certain nombre de vases sacrés et d'orfèvreries d'excellent style, consacrées au culte, dont M. de Farcy est le dessinateur, dont il a dirigé l'exécution, et dont, stimulant de généreux chrétiens, il a souvent été le promoteur.

J. HELBIG.

DIE DEKORATIVE MALEREI DER RENAISSANCE AM BAYERISCHEN HOFE, von Dr Ernst BASSERMANN-JORDAN.

LA PEINTURE DÉCORATIVE DE LA RENAISSANCE A LA COUR DE BAVIÈRE, par le Doct. BASSERMANN-JORDAN. — In-4°, 180 pp. Orné de 11 gravures à pleine page et de 100 illustrations dans le texte. F. Brachmann, Éditeur à Munich. Prix, relié en toile: 18 marcs.

Les monographies consacrées à des monuments de l'art dans presque toutes les régions de l'Allemagne,ou à des branches particulières, de l'art, apparaissent si nombreuses dans ce pays, qu'il est difficile, dans une Revue comme la nôtre, d'en suivre l'éclosion. Nous regrettons de ne pouvoir mieux tenir le lecteur au courant à cet égard, d'autant que, généralement, ces études sont écrites avec la science due à des recherches laborieuses et avec une véritable intelligence de la matière traitée. Il en est ainsi de l'ouvrage très neuf et vraiment intéressant de M. Ernest Bassermann-Jordan, de Munich.

Le domaine de cette étude est entièrement nouveau, comme je viens de le dire, et l'auteur comme l'éditeur n'ont rien négligé pour l'explorer et le faire connaître sous son jour le plus favorable. Disons tout d'abord que le volume est édité avec soin et élégance. Son aspect et les très nombreuses reproductions ayant généralement les procédés photographiques pour base, sont de nature à gagner les suffrages des bibliophiles ; les illustrations, dont la fidélité ne peut être contestée, offrent cet enseignement intuitif qui, dans les livres d'art, est d'autant plus précieux que, parlant aux yeux, il pénètre sans effort dans l'esprit et dans la mémoire.

Grâce au texte, qui dénote des recherches faites avec soin, le lecteur se fera une idée très précise de la peinture décorative dans ses rapports avec la Cour de Bavière, pendant les années 1536-1628, un siècle à peu près.

C'est un siècle de décadence, il est vrai. L'art va à la dérive. Il cherche surtout à être savant. Mais, en voyant les travaux produits dans cette région circonscrite,on est surpris de la sève et de l'abondance qui vivifient en quelque sorte ces décors ; et, lorsque l'auteur nous introduit dans ces salles somptueuses des palais de Munich ou d'Augsbourg, ou dans quelques-unes des résidences princières, comme le château de Landshut ou de Schleissheim, on doit bien reconnaître que ces peintures murales sont encore d'un art logique, puisque c'est le décor qui convient le mieux à l'architecture de l'époque.

C'est surtout de l'Italie que cet art reçoit le style et les inspirations, parfois même les exé-

cutants. Ainsi en est-il du château de Landshut, construit et décoré d'un jet, de 1536 à 1543. La peinture en a été confiée à des artistes italiens venus de Mantoue, inspirés plus ou moins du style de Jules Romain. Ceci explique la grande ressemblance des peintures décoratives de Landshut avec celles du *Palazzo del Fe* de Mantoue. Après cette œuvre purement italienne, l'auteur étudie la salle St-Georges d'un palais de Munich, peinte de 1559 à 1562, et la décoration du château de Dachau, 1555, où des artistes allemands, cette fois, ont interprété dans l'esprit national les types et le style de la renaissance italienne. Le lecteur est ensuite conduit à Augsbourg, où dans la salle de bain des opulents banquiers Fugger, l'italien Ponzano, avec ses élèves, a produit des peintures ornementales d'une grande richesse.

Dans la suite de l'étude de M. Bassermann-Jordan, nous nous trouvons en présence des travaux d'artistes de nationalités bien différentes : au château de Frausnitz, près de Landshut, c'est l'architecte et peintre Frédéric Sustris, d'Amsterdam, qui (1577-1580) dirige et donne l'essor à son talent tout néerlandais. Il y a laissé des œuvres de son pinceau décoratif assez remarquables. Mais son travail n'était pas achevé qu'il survint un collaborateur qui, à sa mort, en l'an 1599, devait lui succéder, et jusqu'à un certain point l'éclipser.

C'est un Flamand, Pierre De Witte, très probablement né à Bruges en 1548. Ce Pierre De Witte était homme de grand talent, et, chose rare pour l'époque, c'était même une personnalité. Il avait visité de bonne heure l'Italie, y avait beaucoup travaillé, et eu le malheur d'échouer à l'atelier du lourd et classique Vasari, après avoir dépouillé à peu près tout ce qui caractérisait sa nationalité flamande, il avait même perdu son nom trop peu sonore, et c'est sous le nom de Candido qu'il arriva à Munich, y travailla avec énergie et succès, au point de se ressaisir par l'étude de la nature, le travail opiniâtre et la volonté de se surpasser lui-même. Son activité fut grande et ne se borna nullement aux peintures décoratives du château de Frausnitz.

Ses travaux sont étudiés avec une sorte de prédilection dans le livre que je cherche à faire connaître. En réalité, c'est l'artiste le plus brillant des peintres décorateurs de la Cour de Bavière. Candido le Flamand, oublié dans son pays, revit ici avec une série d'œuvres remarquables. Je doute que dans aucun livre on trouve sur son compte des renseignements aussi complets. Appelé à Munich par Guillaume V, l'artiste quitta Florence, où déjà il était en renom et reçut immédiatement à son arrivée à Munich un traitement généreux. Les plus belles commandes se succédèrent ; il s'adonna à la peinture religieuse, et fit notamment pour le retable de l'autel majeur de N.-D., à Munich, une toile considérable qui y demeura jusqu'en 1858, époque où l'on chercha à mettre le décor intérieur de cette église en rapport avec le style de l'architecture. Pour une autre église de Munich, St-Michel, Candido a peint le martyre de sainte Ursule. Il est mort à Munich, en 1628, après les plus brillants succès ; il n'est probablement jamais retourné en Italie.

Comme je l'ai dit au début de ces lignes, l'étude que nous cherchons à faire connaître par cette rapide analyse, s'étend géographiquement sur un petit coin de terre ; dans le développement chronologique de l'histoire des beaux-arts, elle embrasse moins d'un siècle où l'art marchait à grands pas vers l'éclectisme et la décadence. Ce sont des artistes transplantés hors de leur pays, des Italiens d'abord, puis des Néerlandais qui, à la suite d'un apprentissage fait en Italie, ont perdu à la fois le génie national et le sentiment chrétien, qui viennent travailler sous les inspirations des princes de la maison de Bavière. Malgré ces éléments hétérogènes, ces hommes de talent ont répandu sur cette cour un éclat auquel les tristes luttes de la guerre de Trente Ans ont mis un terme absolu. M. le docteur Bassermann décrit cette période brillante avec science et amour. En faisant un livre neuf, d'une lecture attrayante, il a répandu les lumières de son érudition sur plusieurs cycles de la peinture décorative peu connus et généralement oubliés.

J. H.

---

AUS DER SAMMLUNG BOISERÉE. VIERZIG LICHTDRUCKE ZUM LEBEN JESU UND MARIAE, nach *Lithographien* von STRIXNER, mit einer Einleitung von Stephan BEISSEL, S. J. Gladbach, B. Kühlen's Kunstanstalt und Verlag. 1901.

QUARANTE PHOTOTYPIES DE LA VIE DE JÉSUS ET DE MARIE, d'après des *Lithographies* de STRIXNER, tirées de la collection Boisserée, avec une introduction d'Étienne BEISSEL, S. J. Gladbach, B. Kuhlen, éditeur.

La publication parue sous ce titre forme un album de quarante planches, reproductions exactes mais réduites des lithographies de Strixner, qui, après avoir marqué le réveil de l'art du moyen âge, ont certainement aidé à en développer l'intelligence. Le dessinateur avait, en effet, le sentiment des maîtres dont il reproduisait les œuvres, et, pour l'époque à laquelle il

travaillait, une rare fidélité de crayon. Il n'a pas peu contribué à faire connaître la collection que les frères Boisserée ont eu l'heureuse pensée de réunir, à une époque où les œuvres des maîtres de l'école de Cologne et des Pays-Bas étaient généralement méconnues.

Aujourd'hui les peintures qui composaient cette merveilleuse collection sont dispersées dans plusieurs musées de l'Allemagne ; celui de Munich en a recueilli la meilleure part, mais il est intéressant d'en retrouver les chefs-d'œuvre dans l'Album que nous avons sous les yeux, d'autant que le texte du R. P. Beissel en fait ressortir toute la valeur.

Les planches sont classées dans un ordre chronologique, quant aux faits historiques; c'est-à-dire qu'elles représentent les différentes scènes de la vie de la Vierge Marie, depuis que tout enfant elle monte les quinze degrés du temple pour s'y offrir au service du Seigneur, jusqu'à son couronnement au ciel, et la vie terrestre de Jésus-Christ, depuis la Nativité, jusqu'au Crucifiement, l'Apparition à Madeleine après la Résurrection et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. On voit que cet ordre des planches a été établi dans un esprit d'édification, et que si, en feuilletant cette collection, la jouissance de l'art trouve des satisfactions, le sentiment religieux peut y trouver d'excellents sujets de méditation.

C'est au surplus ce sentiment qui a inspiré les peintres dont les planches reproduisent des œuvres de choix. L'album est édité avec assez d'élégance pour faire bonne figure sur la table des salons et servir à en écarter les banalités mondaines qu'on y trouve souvent.

J. H.

---

L'ABBAYE DE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES, par Ch. de Lasteyrie. — Grand in-8°. Paris, Picard, 1901.

J'AI pris ce volume pour le parcourir, et voilà que je l'ai lu tout entier. C'est que d'une thèse à l'École des chartes, dont les mérites ont été proclamés à la soutenance, M. Ch. de Lasteyrie a su former un livre qui n'est pas seulement l'histoire de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, mais un chapitre véritable de notre vie nationale. Le Limousin fut, en effet, le théâtre des luttes entre la France et l'Angleterre, et la ville de Limoges possédait l'anneau de sainte Valérie, qui seul, pendant tout le moyen âge, pouvait donner l'investiture symbolique aux ducs d'Aquitaine. Aussi la *Chronique* des abbés et de l'abbaye ne se borne-t-elle pas à des conflits intérieurs, à des batailles seigneuriales ; on y voit aussi le monastère résister ouvertement aux rois d'Angleterre eux-mêmes, aux suzerains nouveaux que donnent à Saint-Martial des traités royaux, comme ceux de Paris, de Londres, de Brétigny. Et ce rôle dure jusqu'au 14 novembre 1371, jusqu'au jour où le maréchal de Sancerre reçoit, au nom de Charles V, qui venait de chasser les Anglais du Limousin, le serment de fidélité des bourgeois du Château de Limoges, réuni dès lors au domaine royal.

M. de L. commence par étudier la valeur des *Vies* différentes de saint Martial, et la date de son arrivée dans le Limousin. Une fois les légendes de son apostolat déblayées, il nous montre l'établissement, vers le Ve siècle, d'un pèlerinage aux reliques du Saint, qui, d'après saint Grégoire de Tours, avait dû évangéliser les Gaules vers le IIIe siècle. A cette date, il constate l'existence, auprès du tombeau, d'une église d'une certaine importance, Saint-Pierre du Sépulcre, plusieurs fois détruite et plusieurs fois rebâtie ; à côté, le IXe siècle verra s'élever la basilique du Sauveur qui, malgré la tradition qui la ferait remonter à Louis le Pieux, ne dut être cependant commencée qu'à la fin de son règne. Brûlée en 952, réédifiée dans la deuxième moitié du Xe siècle, les pèlerins s'y trouvent si à l'étroit, que l'abbé Geoffroy décide de la reconstruire en 1017, et, en 1028, l'abbé Odolric peut faire consacrer son chevet. Incendiée en 1053, réédifiée, puis consacrée par Urbain II, brûlée en partie en 1128 et en 1167, elle ne fut réellement achevée qu'à la fin du règne de Philippe-Auguste. En 1449, elle dut subir une restauration complète ; en 1790, la municipalité révolutionnaire donnait l'ordre de la démolir ; elle ne faisait que devancer de bien peu la marche du temps.

Je ne suivrai pas l'auteur dans les différentes descriptions des basiliques successives, dans l'étude de ses reconstitutions, dans l'examen de ses plans retrouvés, pas plus que des différentes écoles auxquelles se rattachait le monument; je veux arriver au trésor et aux objets d'art possédés par l'abbaye. Dans l'église, on admirait le tombeau du cardinal de Chanac et la *Chiche*, sculpture qui, disparue depuis longtemps, a toujours beaucoup intrigué les érudits limousins ; l'horloge, pièce ancienne avec carillon. « A côté du monument, on voit la mort en squelette, qui tourne la tête à droite, ouvre la mâchoire inférieure et de ses deux mains lève la faux dont elle frappe un timbre. »

Le trésor était en réalité la véritable réserve monétaire de ces temps reculés, et la seule manière de placer les capitaux au moyen âge ; aussi je m'étonne un peu que M. de L. n'ait pas cru devoir étudier, dans un paragraphe spécial, les deux inventaires qui nous restent de Saint-

Martial. Ils ont, il est vrai, été édités, mais sous la plume de l'érudit auteur, nous eussions certainement trouvé de précieux éclaircissements, ne fût-ce que l'explication des « baux gaifiers », sans nul doute un terme limousin que M. de Coussemaker n'a pas cherché à expliquer ; et M. de L. lui-même y aurait rencontré, en précisant la date de cet inventaire, donné comme du XII^e siècle et cependant certainement postérieur à Guillaume Laconche (XIII^e siècle), le nom d'un de ses successeurs dans sa charge de sacristain, Mathieu d'Uzerches, qui dressa l'inventaire sous l'abbé Raimond. Mais à travers ces *Chroniques*, si bien mises au point, il est intéressant de constater la présence des pièces les plus importantes du trésor, déjà si riche au VI^e siècle, qu'il tenta Chramne, fils de Clotaire I^er, qui le pilla. Clotaire II donne à Loup, qu'il nomme évêque, un calice d'or qu'on voyait encore au VIII^e siècle; Charles le Simple dépose sur le tombeau du Saint les dépouilles de Robert, son évangéliaire, des ornements ecclésiastiques et une bannière en drap d'or, un fauteuil d'argent. Un peu plus loin, nous rencontrons une ceinture d'or garnie de pierres précieuses, dont s'empare le duc Loup ; puis voilà le ciborium d'or, orné de gemmes qu'on appelait la *Murène*, le chariot d'or sur lequel furent transportées les reliques de saint Martial en 1007, la statue d'archange en or, enlevée par le vicomte Guy I, pour racheter sa femme, captive des Normands, car c'est surtout par les vols et les emprunts que nous faisons connaissance avec les plus belles pièces du trésor. Après chaque déprédation, les abbés recommencent à reconstituer leur réserve. En 1012, l'abbé Geoffroy avait eu à peine le temps de la reformer que l'évêque de Limoges, Audouin, partant pour Rome avec Guillaume le Grand, duc d'Aquitaine, profitait de la circonstance pour se faire remettre par l'abbé les objets les plus précieux. Il nous faut ensuite arriver à l'abbé Pierre, en 1167, pour voir entrer au trésor un beau calice, une croix d'argent ; mais ces précieux objets n'y demeureront pas longtemps. Dès 1182, Henri le Jeune s'emparera de l'orfèvrerie du monastère, qui, selon Geoffroy de Vigeois, valait alors plus de 22,000 sous.

L'inventaire, dressé en 1226 sous l'abbé Raimond Gaucelin, nous montre que les offrandes déposées chaque jour par les pieux pèlerins dans la crypte n'avaient pas tardé à recomposer un trésor : mais, en 1327, il est de nouveau pillé par la foule, qui se rue sur les bâtiments conventuels ; dorénavant nous n'en entendrons plus parler que pour y voir entrer la coupe d'or donnée par Grégoire XI, au XIV^e siècle, pour renfermer le chef de saint Martial, et pour constater les contributions que Charles IX, Louis XV lui imposèrent. Et les différents passages des *Chroniques* où nous relevons ces mentions, amènent M. de L. à discuter certaines attributions. C'est ainsi qu'il se demande, si *fecit* indique un donateur qui fit faire, ou au contraire un artiste qui exécuta lui-même. Il est, je crois, bien difficile de décider : car nombreux sont les moines qui au moyen âge travaillent de leurs mains. Et, bien que nous ne trouvions nulle part trace, par exemple, d'ateliers d'émaillerie conventuels, nous ne pouvons douter, pas plus ici qu'à Conques, qu'à Silos, de travaux d'art exécutés dans les murs mêmes du couvent. Que signifierait, d'ailleurs, cette remarque si peu connue, si curieuse de Jean Fays : « La fontaine du cloître a une telle propriété que sans icelle l'on ne peut émailler sur le cuivre, ce qui ne se fait ailleurs si bien qu'en la ville de Limoges, par le moyen de cette eau », si les moines, en travaillant, n'avaient découvert les propriétés excellentes de leur fontaine?

Quelque point que l'on étudie, on trouve donc ici beaucoup à apprendre ; le nom dont était signé le volume nous était, d'ailleurs, un sûr garant de sa valeur scientifique.

F. DE MÉLY.

---

SAINTE FOY, VIERGE ET MARTYRE, par A. BOUILLET et L. SERVIÈRES. — In-4°, VII-767 pp. Rodez, Carrière, 1900.

Alors que les merveilles réunies au Petit-Palais permettaient à ceux qui n'ont pas les loisirs d'aller dans nos provinces lointaines chercher les chefs-d'œuvre de nos vieux artistes, des comparaisons que probablement nous n'aurons jamais l'occasion de refaire, les ouvrages comme ceux de MM. A. Bouillet et L. Servières doivent être accueillis avec la plus vive reconnaissance. Nos yeux, encore pénétrés des objets exquis qu'ils viennent d'admirer, peuvent ainsi, dans d'excellentes gravures, retrouver les détails indispensables aujourd'hui pour la moindre discussion scientifique.

Mais je m'aperçois que mes goûts d'archéologue m'entraînent immédiatement vers le Trésor : je parais oublier que dans ce gros et excellent volume, ce n'est cependant qu'un chapitre — celui qui m'attire, il est vrai, et j'y reviens toujours; — aussi vais-je tout de suite dire l'économie de l'ouvrage. Il comprend cinq chapitres : le premier est consacré à sainte Foy, à cette jeune sainte, qui, à peine âgée de douze ans, fut mise à mort en haine du nom chrétien. Sa légende et son développement, les auteurs les suivent non seulement dans les manuscrits, dans les *Actes de sainte Foy*, qui forment le quatrième chapitre,

dans le *Livre des miracles*, édité à la fin du volume (Ve chap.), mais aussi sur les monuments figurés où se retrouvent les traces de la vénération dont était entourée la jeune Sainte : sur les vitraux (Chartres, Conques, Strasbourg), sur les tapisseries (Coll. Delabar de Savignac, Conques), sur les peintures (Ste-Foy de Gênes), sur les sculptures (Ste-Foy de Conques, Lérida).

Couverture d'évangéliaire prise jusqu'ici pour un autel portatif.

Le récit de la curieuse translation du corps de la Sainte, dérobé aux moines d'Agen, par un moine de Conques, qui, pendant dix ans, résida chez eux pour leur inspirer confiance, consigné avec honneur dans les *Chroniques* de l'abbaye, montre que ces pieux larcins ne soulevaient aucune réprobation et que les reliques, pour avoir été volées, n'en attiraient que plus, peut-être, le

concours des pèlerins. Et, suivant le *Livre des miracles*, la Sainte fut non seulement consentante à ce religieux détournement, mais protégea même, dans son retour, le moine Aronisde qui fuyait avec son butin, et par *ses espièglerie et ses badinages*, manifesta, dès son arrivée à Conques, la joie qu'elle avait d'être installée dans son nouveau sanctuaire.

Cette abbaye qui se développe, cette basilique qui s'élève autour de la châsse, les auteurs les examinent sous tous leurs aspects, dans le chapitre II : ils étudient d'abord le plan, le tympan, le cloître ; puis ils passent aux détails intérieurs et arrivent ainsi au trésor que la Sainte « qui ne se laissait vaincre, ni en finesse, ni en générosité, sut augmenter, de mille manières plus ingénieuses les unes que les autres ».

Bien des fois, ce trésor unique, que l'habileté et le courage d'un chanoine et des habitants de Conques surent protéger pendant la période révolutionnaire, a été visité et étudié. Les plus érudits, Darcel, F. de Lasteyrie, Verneilh, Labarte, Linas, E. Molinier, Rupin, ont commenté, discuté ces monuments incomparables ; cependant, il reste toujours quelque chose à dire. Il restait, surtout, à réunir dans un tout complet, à donner en gravures photographiques un ensemble, naguère dessiné seulement, ou disséminé, dès que les différentes pièces en étaient directement reproduites. Maintenant donc, nous l'avons dans son entier, et nous pouvons ainsi considérer sous tous leurs aspects, cette statue d'or étonnante, ces reliquaires originaux, ces croix précieuses et, guidés par l'érudition des deux auteurs, toucher, pour ainsi dire, du doigt, les transformations et les réparations opérées par les successives générations.

La statue d'or, connue sous le nom de *Majesté de sainte Foy*, date-t-elle du IXe, du Xe, du XIe siècle ? Les plus savants n'ont pu encore s'accorder. En tous cas elle existait assurément au XIe siècle, puisque Bernard d'Angers la signale, surpris de voir « qu'une sainte a une statue d'or, alors que l'Église réserve le métal, la pierre et le bois à la représentation du Sauveur et que les saints ne doivent recevoir que les honneurs de l'écriture ou de la peinture ». Cette phrase très curieuse, mise en lumière par les auteurs, sera des plus intéressantes à approfondir pour l'histoire de l'iconographie. La statue subit de nombreuses restaurations; la photographie du revers (p. 175) nous montre une plaque de vermeil représentant, dans la *vesica piscis*, un Christ bénissant, bien plus probablement, à mon avis, du IXe siècle, de la renaissance carolingienne, que du VIIIe siècle, car je suis loin de lui trouver « l'extrême barbarie », que les auteurs croient devoir nous signaler.

Un coffre de cuir, décoré d'émaux, découvert il y a seulement quelques années, dans la muraille de l'église, renfermait les reliques de sainte Foy. Il le faut rapprocher, pour l'économie, du coffre de saint Louis du Louvre, mais la technique des émaux en est beaucoup plus ancienne, et, comme les auteurs, je les crois du XIIe siècle (1).

Je ne puis même nommer toutes ces pièces si connues. Mais une d'entre elles présente un si nouvel intérêt que je suis forcé de m'y arrêter. Les auteurs croient reconnaître dans un autel portatif une simple plaque de reliure ; assurément, ils ont raison. Très justement, ils font remarquer que l'entourage de cabochons, sertis dans des rinceaux de filigrane, ne saurait permettre l'utilisation, comme autel, de la petite pierre intérieure : son encadrement, d'ailleurs, composé de pièces et de morceaux, avec les fleurs de lis, datant au plus de saint Louis, n'autorisent pas d'autre solution: elle dut remplacer tardivement un ivoire brisé : enfin on n'y trouve pas de *loculus* de reliques. Mais la question des émaux qu'on y admire est par-dessus tout intéressante. On s'accorde à y voir l'œuvre d'un atelier conventuel, de Conques très probablement : théorie qui s'accorde parfaitement avec celle que dernièrement j'émettais à propos du coffret d'ivoire de Silos envoyé, d'après Dom Roulin, d'Espagne à Limoges pour réparation. Cependant, il y a un point très embarrassant. L'aspect, au premier abord, en est vraiment très oriental; puis, il y a ces nimbes *en losange*, de la sainte Vierge et de sainte Foy. Quelle explication en donner, alors que cette forme ne fait son apparition en Italie qu'au XIVe siècle ? Malgré ces difficultés si complexes, ce filigrane de *cuivre*, dans cette bâte découpée et rapportée, cet agneau semblable à un cheval au galop, enfin ce nimbe, qui est certainement une mauvaise traduction, par un artiste *occidental*, de la couronne impériale, *incomprise*, de la Basilissa de la Pala d'Oro de Venise, ne laissent guère place à l'hésitation pour leur origine occidentale. Et très volontiers j'y verrais les premiers pas de ces émailleurs occidentaux *en taille d'épargne*, qui produisirent tant d'œuvres admirables à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle.

Un mot seulement au sujet des reliquaires-phylactères. Les auteurs acceptent et reproduisent l'explication de Mgr X. B. de Montault : « Un reliquaire de forme et de matière indéterminées, affecté exclusivement à la conservation des parcelles de reliques. » Il faut ignorer ce qu'est un phylactère pour admettre cette définition.

1. Plusieurs médaillons se trouveraient, d'après les auteurs, dans la collection Carrand. Depuis plus de dix ans cette collection a été léguée au Musée de Florence.

Un phylactère, c'est une amulette qui *se porte* : Un reliquaire-phylactère est donc un reliquaire, de forme et de matière indéterminées, je le veux bien, mais destiné spécialement à *être porté*.

Et ces reliquaires talismaniques m'amènent à la ceinture de sainte Foy, que les femmes enceintes venaient toucher pour obtenir une heureuse maternité. Combien nombreux sont les monastères qui possédaient semblables ceintures, produisant ces merveilleux effets: celles de la Vierge, de Ste Marguerite,de Ste Liesse,de Ste Austreberte, de St Joseph, de St Pierre, de St Dominique, de St Ours, de St Robert,pour n'en citer que quelques-unes. Mais ce n'est pas là, comme le supposent les savants auteurs, un rite essentiellement chrétien: l'origine de la croyance à la vertu de ces ceintures remonte, tout comme le culte des fontaines, au plus ancien paganisme, aux fêtes de Pan très probablement, comme j'aurai prochainement l'occasion de le montrer.

La carte, dressée par les auteurs, des localités où était vénérée sainte Foy est fort curieuse. Elle trace, dans son schéma, à travers la France, la route que les pèlerins allemands suivaient pour gagner Compostelle. Mais dans un semblable travail, quelques localités ont été forcément oubliées ; à leur copieuse énumération je puis ajouter: dans la Charente, Ste-Foy de Pérignac; dans la Côte d'Or, Ste-Foy du Val Suzon ; dans la Hte Garonne, Ste-Foy d'Aigrefeuille,Ste-Foy du Lys ; dans le Lot et Garonne, Ste-Foy de Pennes, Ste-Foy de Tournon d'Agenais, Ste-Foy de Pechbardat; dans le Var, enfin, Ste-Foy d'Entrecasteaux. Signaler ces légers oublis n'est pas critiquer, mais montrer au contraire l'intérêt pris à un ouvrage, qui vient si heureusement s'ajouter à la série des publications sur les trésors d'églises, qu'on ne saurait jamais assez mettre en valeur.

F. DE MÉLY.

---

L'ÉGLISE DE CHAMALIÈRES-SUR-LOIRE par N. THIOLLIER. — Plaquette in-4°. Le Puy, Marchessou, 1901.

Nos lecteurs connaissent les savantes monographies consacrées par M. Thiollier aux églises romanes du Velay. Celle-ci, accompagnée de dessins vraiment techniques et de belles reproductions photographiques, constitue une excellente analyse d'un vénérable monument. La plaquette se vend au profit de la restauration de l'édifice, commencée sous la direction de M. l'architecte H. Nodet. La disposition du chœur donne à celui-ci son caractère à part, à savoir une abside embrassant la largeur des trois nefs et flanquée de quatre absidioles (fin du XI^e s.).

Signalons le coq du clocher, en bronze fondu, qui remonterait au XII^e s. ; un antique bénitier supporté par quatre statues remarquables, un tombeau d'abbé du XII^e s., des traces de peintures murales romanes, enfin une de ces portes du XII^e siècle, en bois, au bordage couvert de sculptures méplates, analogue à celles du Puy, dont le département de la Haute-Loire possède cinq spécimens, issus d'une même école.

L. C.

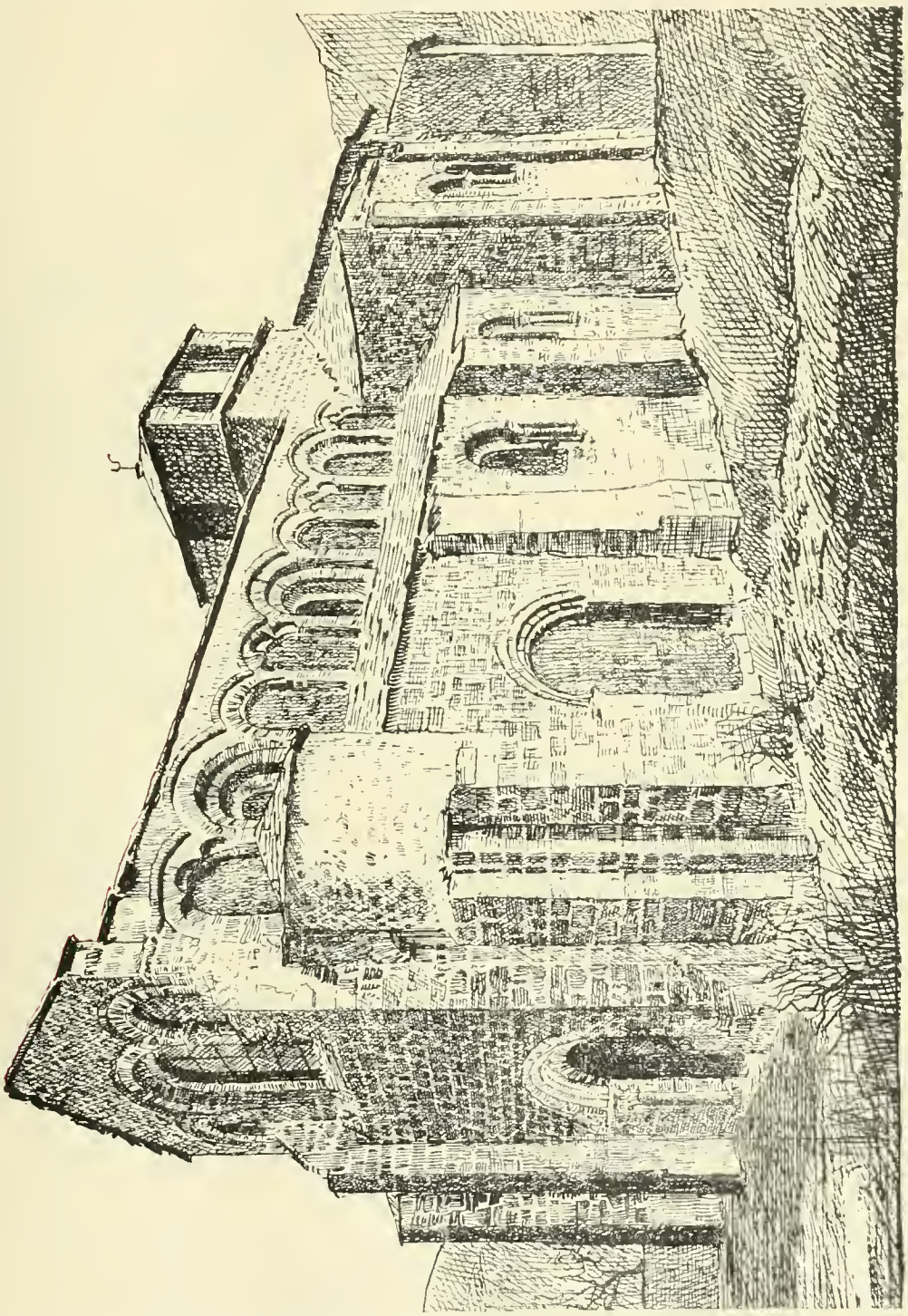
---

MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME, CATHÉDRALE D'AMIENS, par G DURAND, 48 héliogr. Dujardin. — Vignettes dans le texte. Grand in-4°, 535 pp. Paris, Picard, 1901.

La plupart de nos grandes cathédrales attendent encore leurs monographies et celles-ci réservent à l'art du livre l'occasion de produire des chefs-d'œuvre. Mais il faut, pour que pareille tâche puisse être entreprise, que vive à leur ombre l'homme prédestiné, l'écrivain de talent qui soit en même temps un véritable érudit, un compulseur d'archives expert en critique historique, un archéologue pour qui les styles anciens n'aient pas de secrets, et presque un architecte, pour savoir analyser la merveilleuse structure de ces savants édifices et les décrire dans ce langage technique spécial, qui, en français, a acquis une précision si belle. Si le monographe possède toutes ces qualités, il fera une œuvre correcte, scientifique et durable. Mais la grandeur et la beauté du sujet réclament davantage. Une cathédrale française est un poème national, qui veut être non point seulement compris, mais senti, non point décrit mais en quelque sorte chanté ; une cathédrale gothique est un grand acte de foi fait de pierre, qui ne peut être commenté que dans la langue chrétienne, avec les accents d'une piété sincère et très éclairée. Encore convient-il, enfin, que le livre revête une forme matérielle et typographique en quelque sorte monumentale pour être digne de son sujet.

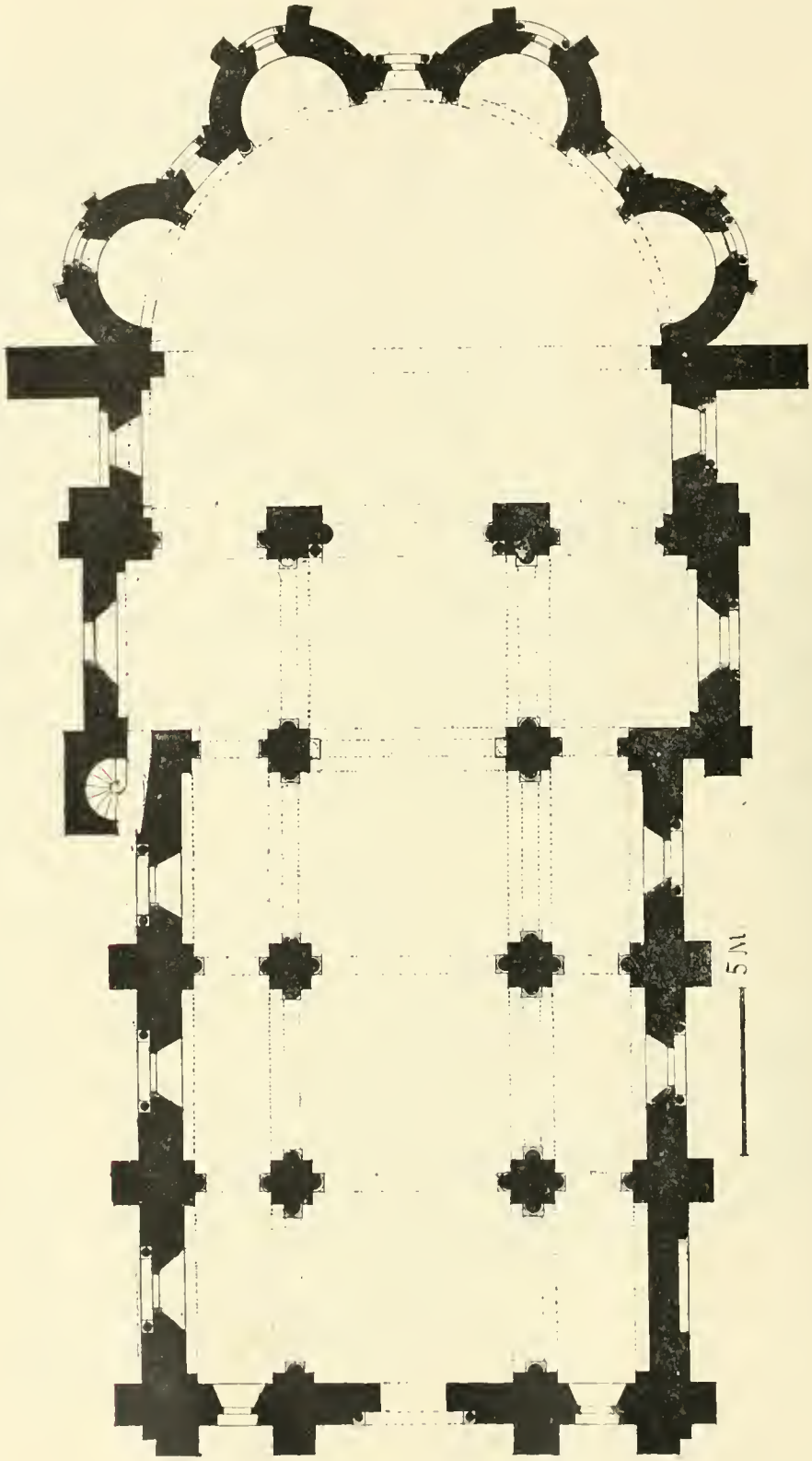
Or la cathédrale d'Amiens, qui est le chef-d'œuvre de l'art chrétien,a trouvé de nos jours son digne historien en M. Georges Durand, secondé par le crayon habile et les connaissances techniques de M. Pinsart et princièrement soutenu par la vaillante Société des Antiquaires de Picardie, dont il est le Président. Son œuvre est grande et belle, adéquate au monument. Elle embrasse les différents points de vue historique, archéologique, technique, artistique, iconographique et esthétique, et dans ces différents domaines l'auteur est maître de son sujet ; il le traite avec ampleur et sans lacune. Son texte est rehaussé d'une superbe.

illustration exécutée par Dujardin, le maître en ce bel art. Chose nouvelle dans un ouvrage de l'espèce, les vignettes noyées en plein texte sont des héliogravures.

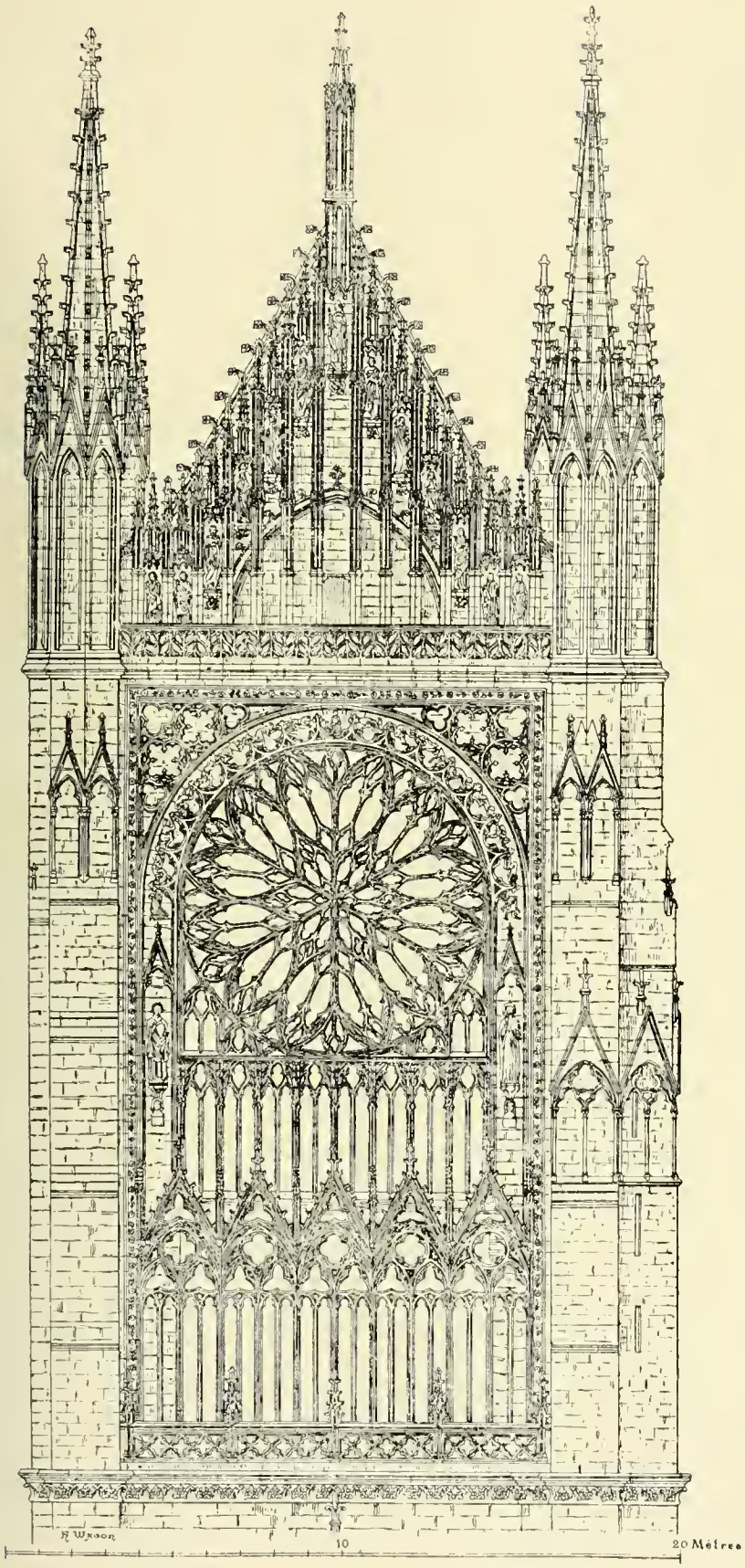


Église de Chamalières-sur-Loire avant les dernières restaurations.

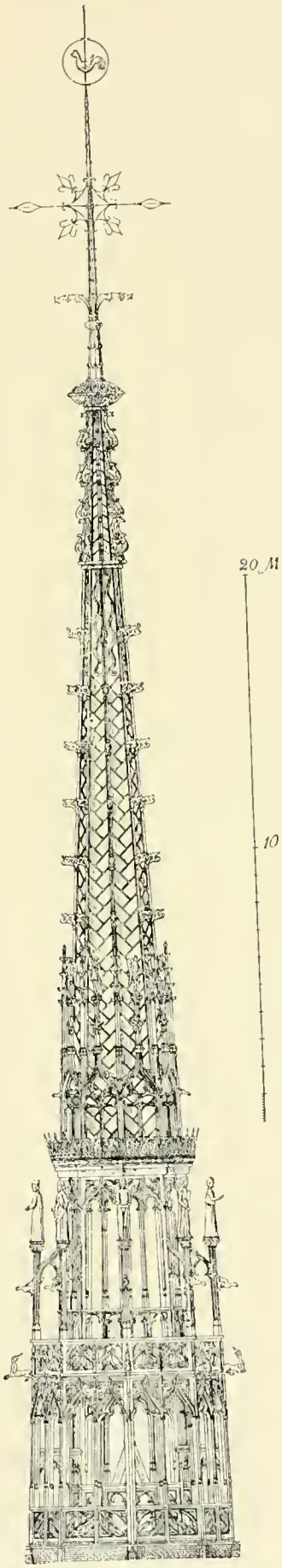
Il faudrait de longs loisirs pour faire une étude attentive et complète d'un ouvrage de cette importance. Faisons toutefois avec le lecteur notre profit d'une lecture rapide. Résumons d'abord,




Eglise de Chamalières-sur-Loire. — Plan par terre.




Cathédrale d'Amiens. — Pignon sud du transept.




Amiens. — Flèche centrale.

d'après M. Durand si bien informé, les origines du monument. La fondation de la cathédrale actuelle est due à l'évêque Evrard de Fouilloy, qui eut sans doute pour collaborateur le doyen du Chapitre, Jean de Boubers, un esprit supérieur. La célèbre inscription en cuivre du centre du labyrinthe nous apprend que l'édifice fut commencé en 1220. Le premier maître d'œuvre fut, comme on sait, Robert de Luzarches ; il eut pour successeur Thomas de Cormont, puis Renaud, fils de celui-ci. Thomas était en fonction dès avant 1260; on peut lui attribuer les parties hautes du chœur. Quoi qu'en ait dit Viollet-le-Duc, on ignore la part prise par Robert dans la construction, comme la date de sa mort. Notre auteur se refuse à voir, avec l'auteur du *Dictionnaire de l'Architecture*, deux mains dans la nef si homogène. Il faudrait admettre plutôt trois phases dans la construction. La première comprend la nef et les parties basses du transept ; elle s'étendrait de 1220 à 1236. La seconde peut se reconnaître dans les parties basses du chevet. La troisième est représentée par les parties hautes du chevet et du transept. Notons ici que M. Durand repousse à son tour l'idée que la cathédrale d'Amiens aurait eu une destination à la fois civile et profane. A diverses époques les reliques de saint Honoré furent portées par tout le diocèse pour recueillir des aumônes.

Les travaux furent, contrairement à l'usage, commencés par la construction de la nef, pour ce motif spécial, que l'on pouvait, pour continuer les offices, se servir de l'église Saint-Firmin, provisoirement conservée ; la nef nouvelle dut être livrée au culte avant la mort de l'Évêque Geoffroy d'Eu, arrivée en 1236 ; tout le portail de l'Ouest doit dater des environs de 1225. Les travaux du chœur furent entrepris peu de temps après 1236, et rapidement conduits jusqu'aux voûtes des bas-côtés. Les gracieuses absidioles du chevet doivent avoir servi de modèle à la Sainte-Chapelle de Paris, commencée en 1245 ; leurs heureuses et sveltes proportions avaient apparemment produit sensation. Les travaux furent interrompus de 1247 à 1257 durant l'expédition de saint Louis en Terre-Sainte, à laquelle prit part l'évêque d'Amiens. La Chronique de Corbie fixe l'achèvement de l'ensemble de la cathédrale en 1261, ce qui est vraisemblable. Toutefois, le labyrinthe témoigne que le pavage de la nef ne fut posé qu'en 1288. Le 16 mai 1279, les reliques de saint Firmin le Confesseur et de sainte Ulphe avaient été solennellement transférées dans une nouvelle châsse.

C'est au XIVe siècle que l'on modifia le plan de la cathédrale; les murs des collatéraux furent successivement éventrés pour établir des chapelles entre les piliers butants. Dès la fin du XIIIe siècle on avait commencé à fonder les chapellenies et à construire les chapelles des collatéraux, notamment celle de Sainte-Marguerite, élevée vers 1292, et celle de Saint-Louis, élevée de 1297 à 1302. Les chapelles s'ajoutèrent successivement en partant du transept et en avançant vers le portail occidental.

La construction des tours avait été arrêtée au XIIIe siècle, au-dessus de la grande rose ; on reprit vers 1366 celle de la tour du côté sud, qui fut élevée lentement sous l'épiscopat de Jean de Cherchemont, d'une durée de 48 ans. La tour du côté nord suivit et ne fut terminée que vers 1401. En 1375, le cardinal de la Grange avait complété vers l'Ouest les chapelles du chœur dans un style plus avancé et très distingué. A la fin du XIVe siècle le maître maçon de la cathédrale était Jean Largent. Alors fut construite la curieuse galerie qui unissait les deux tours et dont l'ordonnance fut si malencontreusement changée par Viollet-le-Duc. Largent eut pour successeur Colart Bruisset, puis Pierre Tarisel, praticien de grande réputation ; avec lui, nous atteignons la fin du XVe siècle.

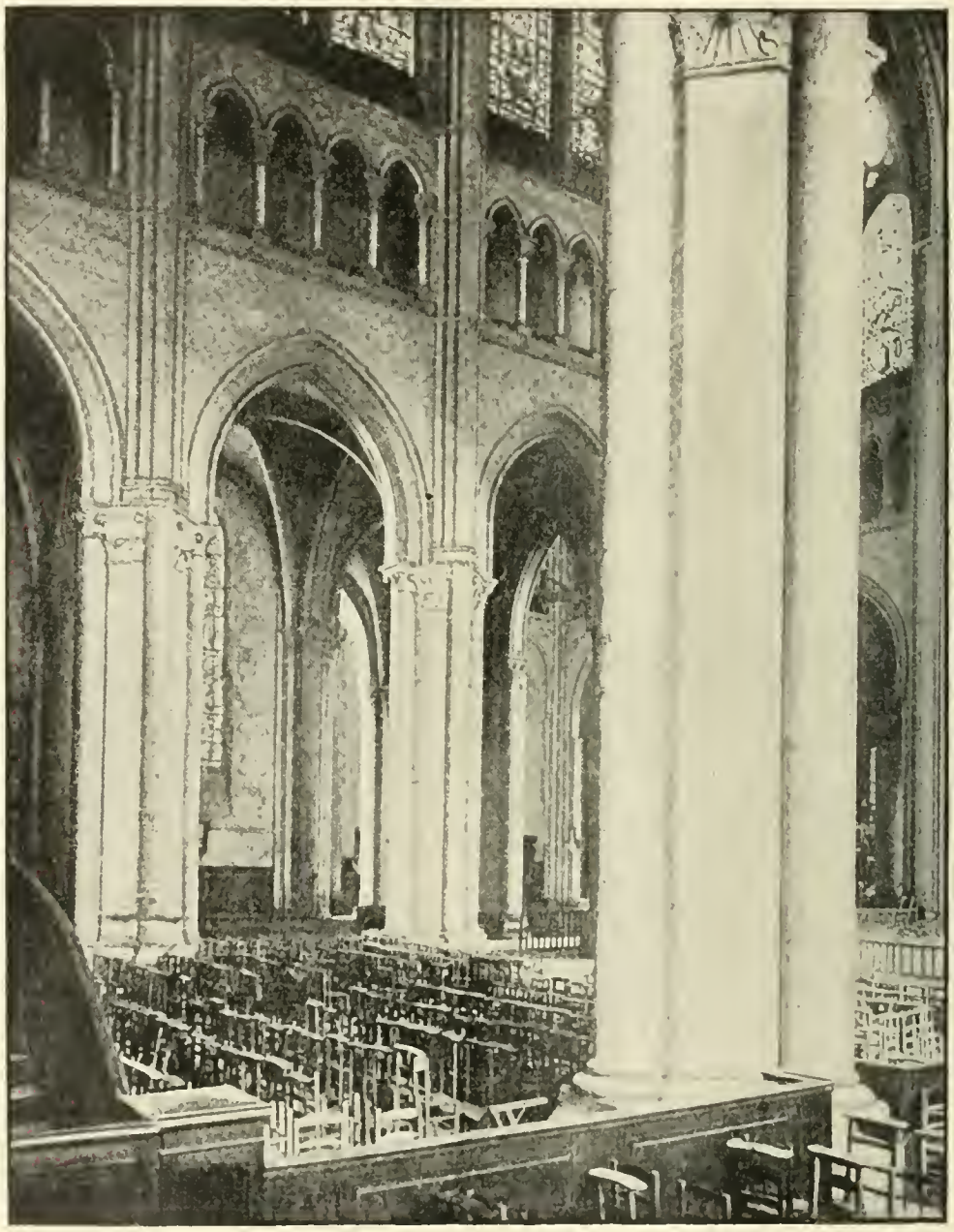
Notons un épisode intéressant : en 1497, il fallut refaire en sous-œuvre un pilier du chœur, ainsi que les arches et voûtes voisines, et étayer le mur par un arc-boutant supplémentaire. Les ouvriers n'étaient pas en sécurité sur les échafaudages dressés pour ce travail extrêmement délicat. Le Chapitre crut devoir les mettre sous la protection divine et ordonna une procession avec l'image de la Vierge, patronne de la cathédrale, à laquelle tous les ouvriers assistèrent ainsi qu'à la messe, cierge en main, après s'être confessés. On s'abstint pour lors, par prudence, de sonner les grosses cloches.

A la même époque, on s'aperçut que les quatre gros piliers de la croisée branlaient sous la poussée des voûtes des bas-côtés ; on établit des ouvrages en fer d'Espagne, métal estimé, difficile à obtenir alors, la France étant en guerre avec le royaume de la péninsule.

En 1510, maître Jean Bullant (✠ 1555) est qualifié de maître-maçon de la cathédrale d'Amiens. En 1528, la foudre détruisit le campanile de la croisée, bientôt remplacé par la flèche élégante qui existe encore. A cette époque, l'âme du mouvement artistique dont la cathédrale était le centre fut le chanoine Adrien de Hénencourt, un véritable Mécène du temps.

Au siècle suivant, le monument commence à subir de graves dégâts et des avaries ; l'ouragan de 1705 abat seize arcs-boutants, qui percent plusieurs voûtes en tombant. En 1760, l'édifice n'était plus guère entretenu ; son état devint inquiétant. Sur les trente piliers butants qui soutenaient le chœur, vingt-trois étaient à

refaire. Au cours des âges, des échopes s'étaient, accolées aux flancs du monument ; on résolut en 1767, de l'en débarrasser. C'est alors qu'on découvrit la plupart des statues du XIVe siècle qui garnissent les contreforts, notamment celles d'Adam et d'Ève, dont la nudité offusqua la pruderie des gens de cette époque dévergondée et qui furent brisées. On ne réalisa pas le projet



Intérieur de la cathédrale d'~~Amiens~~ de Chartres

alors conçu, dont le souvenir est conservé dans une curieuse gravure de 1772, où l'on voit la cathédrale précédée d'un vaste terre-plein planté à la Lenôtre.

En 1768, avant de procéder à la somptueuse décoration du sanctuaire que l'on sait, le chanoine Cornet de Coupel fit « brosser les murailles du chœur », c'est-à-dire les fit plâtrer par des

ouvriers italiens et inaugura ainsi la décoration « dans le grand goût » qui fut si général, à partir de la transformation du chœur de Notre-Dame de Paris, à la fin du XVII^e siècle, en exécution du vœu de Louis XIII. Le Jésuite Laugier, l'auteur des si curieuses *Observations sur l'architecture* (1765) fut consulté pour l'embellissement du chœur d'Amiens. Autels, jubé, clôtures, mausolées, peintures, lustres, chandeliers, etc. du moyen âge furent détruits sans pitié. Mais, du moins, l'architecture conçue par Robert de Luzarches fut sauvée, grâce à la discrétion relative du Chapitre, qui ne laissa pas entamer les pierres, ni toucher aux fameuses stalles, en dépit des ironiques réflexions de Laugier, qu'on peut lire dans son livre. C'est une curieuse histoire, que nous retrace M. Durand, de ce mouvement progressif d'enrichissement et d'enlaidissement de la cathédrale, dont l'auteur principal fut le chanoine Cornet de Coupel. Il commença par entourer les chapelles de lambris en marbre et continua à l'aide de lambris en bois peint en imitation de marbre. Mgr d'Orléans de la Motte lui emboîta le pas et la fatale émulation des chanoines pour l'embellissement grimaçant du monument eut pour couronnement la fameuse gloire du rond-point, par Dupuis. L'auteur termine ce tableau par l'exposé des abracadabrantes appréciations et propositions de l'architecte Sellier (1771).

Tout en reconnaissant le mauvais goût déplorable du nouveau mobilier du chœur d'Amiens, M. Durand se range à l'avis de Didron, qui préconisa son maintien, comme souvenir historique et comme ouvrage supérieur à ce que l'on peut actuellement produire. Sans entamer ici une discussion sur ce sujet, faisons toutes nos réserves quant à la valeur des arguments invoqués ; d'après nous, ces horreurs ne consacrent d'autres souvenirs historiques que celui des aberrations d'une époque d'égarement esthétique; il faut professer un bien grand mépris pour la valeur de l'art moderne, dont on est en général si fier, pour désespérer à jamais de son aptitude à meubler décemment nos églises. M. Durand présente une considération assez piquante : « Qu'on ne dise pas qu'on pourrait les (ces objets) mettre dans un musée : une chose n'est bien qu'à la place pour laquelle elle a été faite ». Comme si la beauté à sauvegarder était celle de ces oripeaux et non celle du plus beau chœur du monde !...

Ne nous arrêtons pas au chapitre qui concerne la période révolutionnaire, plein d'intérêt surtout au point de vue local. Retenons seulement que la cathédrale fut à peu près épargnée grâce au dévoûment du bon peuple d'Amiens et que la Commission des Arts joua un rôle intelligent et courageux en face des autorités révolutionnaires, stimulée par l'architecte Rousseau et la sollicitude du Conseil général, qui sauva le monument de la ruine en dépit du mauvais vouloir de l'autorité supérieure.

Les personnes qu'intéresse l'organisation temporelle des églises cathédrales, des chapelles, des Fabriques, des ateliers des loges, du personnel chargé de l'entretien des bâtiments sous l'ancien régime, pourront se faire de ces rouages une idée nette et précise, en suivant l'histoire de la fabrique de la cathédrale d'Amiens, qui peut être présentée comme un type du genre, et à laquelle M. Durand nous initie de la manière la plus intéressante. Nous y renvoyons le lecteur.

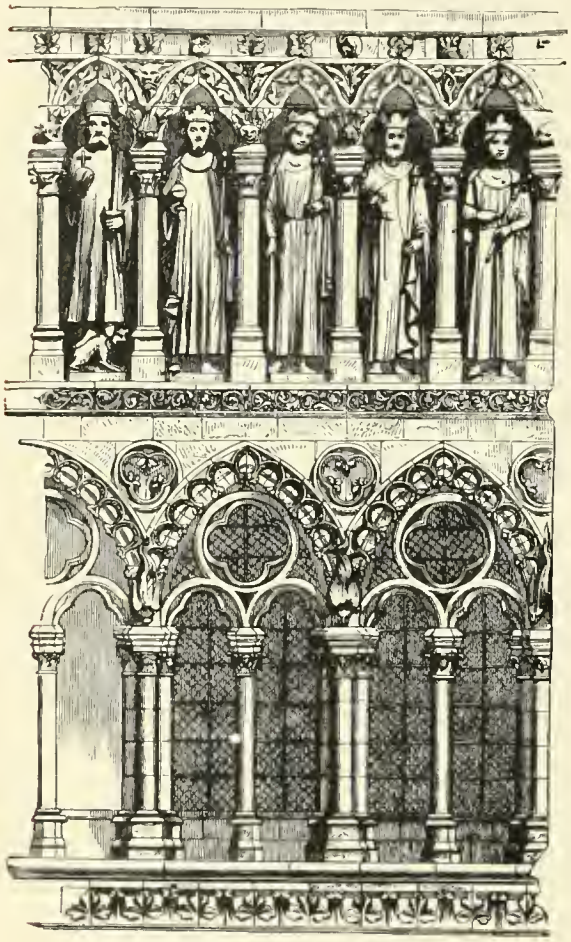
En 1805, s'ouvre l'ère des restaurations de la cathédrale. Cinq ans après, l'État intervient. La Société des Antiquaires de Picardie, fondée en 1836, apporte à l'œuvre le contrôle de l'archéologie. Le gouvernement de Louis-Philippe fournit de généreux subsides ; l'architecte Cheussey dirige les travaux. Les ouvrages de sculpture sont confiés à Th. Caudron de Paris et aux frères Duthoit d'Amiens. Leur œuvre fut défectueuse, mais heureusement peu importante, les sculptures extérieures ayant admirablement résisté aux injures du temps durant six siècles. L'année 1847 éteint la première période de la restauration. M. Durand expose le vaste programme de restauration présenté par Viollet-le-Duc et en grande partie exécuté dans la suite. Il ne ménage pas à l'illustre artiste des critiques trop justes ; il lui reproche notamment d'avoir refait de manière fantaisiste la galerie citée plus haut, ainsi que la galerie des rois de la façade occidentale. — Une troisième période de restaurations s'ouvre après la guerre, sous la direction de M. Juste Lisch, qui préside encore actuellement aux travaux de la cathédrale, ayant pour collaborateur M. Billoré d'Amiens, cet amant de Notre-Dame. Le XIX^e siècle a vu s'accomplir l'œuvre inaugurée par Viollet-le-Duc ; on espère que désormais le monument proprement dit ne réclamera plus que des travaux d'entretien.

M. Durand aborde la description de l'édifice ; il en détaille toute la noble structure avec une remarquable clarté, usant des termes techniques en homme expert et sans cesser d'écrire en littérateur.

Les fondations de l'édifice constituent un colossal radier. Sur le sol vierge, régnant à environ 8 mètres de profondeur, on a posé un massif de blocage arasé à 5 m. environ en contrebas du pavement de l'église. Sur ce roc factice sont établis, avec empattements à retraites, des murs de fondation traversés par des murs de chaînage

les uns et les autres se croisant sous les piliers.

La nef de R. de Luzarches réalise la formule gothique parfaite et les plus grandes hauteurs réalisées jusqu'alors. Ici plus de tâtonnements ; les arcs-boutants portent juste à l'endroit voulu pour équilibrer les poussées des voûtes ; les principes d'équilibre sont appliqués à la fois avec rigueur et audace ; la décoration n'est que la construction embellie ; elle est prise, dit si bien



Cathédrale d'Amiens. — Galerie des Rois.

M. Durand, dans un équarrissage très simple, que l'on sent toujours sous le profil ; le larmier a été évité à l'intérieur, où il n'a pas de raison d'être ; les bases sont attiques, mais avec des nuances suggérées par l'emplacement ; tous les détails portent le sceau du génie.

Toute la sculpture est faite avant la pose, chaque modèle pris dans une seule pierre. La flore la plus répandue est grasse, largement traitée, à lobes arrondis, toute idéale. Cette flore, que M. Lambin a étudiée en détail dans nos colonnes (1), M. Durand la décrit d'une façon qui eût pu être un peu plus développée. A côté de la flore grasse de la première manière, çà et là apparaissent des végétations plus réalistes, de rosier, d'érable, de cresson, de vigne, où se mêlent des oiseaux, des vipères, etc. Le pommier, le chêne, le mûrier, le figuier sont rendus avec le plus parfait naturel au soubassement du portail occidental. Le grand cordon feuillagé qui court tout autour du vaisseau a été blâmé par les uns, loué par les autres ; Viollet-le-Duc est resté indécis entre les deux camps. M. Durand s'en

Cathédrale d'Amiens. — Façade.

déclare admirateur et fait justement observer que la nef d'Amiens est la première qui ait été élevée à une si grande hauteur ; son décorateur aura craint que l'efflanquement des lignes verticales ne fît paraître les proportions étroites. Nous ajouterons qu'une haute convenance et une puissante expression gît dans cette fameuse ligne décorative, qui conduit l'œil de l'entrée de la nef au fond du sanctuaire. M. Lambin y a reconnu de la chélidoine ; M. Durand ne contredit, ni n'accepte cette interprétation.

Comme l'architecture, la statuaire d'Amiens est de premier ordre ; disciplinée et harmonisée à la construction, elle forme un tout iconogra-

1. V. *Revue de l'Art chrétien* année 1897, p. 99.

phique incomparable. Il n'existe nulle part cette vérité d'expression unie à l'ampleur et à la majesté. Les têtes sont un peu grosses; les figures ont 6 à 7 longueurs de tête dans les statues, 5 dans les bas-reliefs. La simplicité et l'absence de nuances donne à cette sculpture l'impassible majesté de l'antique, et rappelle les têtes grecques dites éginétiques, selon la remarque de Viollet-le-Duc. On constate une raideur intentionnelle, surtout dans les statues des trumeaux. Il y a progrès marqué sur les œuvres de sculpture qui précèdent immédiatement celles d'Amiens, visible à l'air éveillé et vivant des statues, à l'animation des visages et à la sincérité des gestes. A remarquer le naturalisme des *marmousets* figurés sous les culs de lampe, chefs-d'œuvre de caricature artistique; l'individualisme flamand perce déjà dans ce grand portail. Notons, en passant, que les trois portails étaient polychromés.

Le chapitre de l'iconographie est important et remarquable. L'ensemble se rapporte à l'Église, épouse de Jésus-Christ, cité de Dieu, Jérusalem céleste, bâtie de pierres vivantes, et annonçant son triomphe sur le royaume de Satan ; tel est le thème grandiose de cette merveilleuse imagerie, le même qui est magnifiquement développé, remarque l'auteur, dans le rite de la consécration des églises. M. Durand pénètre cette œuvre considérable, analyse une à une toutes les figures; avec une connaissance très grande du symbolisme, de l'histoire, de la doctrine religieuse, ainsi que de la composition plastique; il déchiffre, explique, commente ces sujets trop souvent incompris et parfois dénaturés par les restaurateurs. Il corrige en beaucoup de points les interprétations de MM. Jourdan et Duval.

On se figure les écolâtres du temps passé instruisant la jeunesse d'Amiens en face de ce catéchisme de pierre, dont tout le sens, un peu obscur pour nous, leur était familier, et expliquant aux écoliers toute la doctrine chrétienne, vivante en ces saintes images, en ces innombrables tableaux. Rien ne serait plus facile à un prêtre avisé que d'enseigner de même le catéchisme aux jeunes Amiénois de nos jours. Si versé qu'il soit dans les choses sacrées, il ne pourrait faire mieux que de reproduire, comme leçons, les divers chapitres que M. Durand a consacrés à l'iconographie de la cathédrale d'Amiens. D'ailleurs, son livre pourrait aussi servir à une série de conférences sur l'art sculptural et sur l'iconographie artistique.

Sans pousser plus loin l'analyse de ce bel ouvrage, nous terminons en présentant deux spécimens des vignettes au trait, les autres n'étant pas susceptibles d'être reproduites dans nos colonnes. — C'est une élévation du pignon du transept sud et une vue de la flèche de la croisée.

L. Cloquet.

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Anselme de Puisaye (D'). — Les vitraux de la cathédrale de Tunis et l'esprit religieux de notre temps. — In-8°, Paris, Leroux.

Bapst (Germain). — Dessin de l'autel de Charlemagne, dans le *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1899, p. 168.

Barbier de Montault (X.). — La tapisserie des saints Gervais et Protais a la cathédrale du Mans. — In-8°, Laval, Coupil.

Baron (J.). — Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens, publiée par E. Soyez. — In-8°, Amiens, Yvert et Tellier.

Blanchet (E.). — L'art en Flandre, les musées et les églises de Belgique. — In-16, Paris, Boullay.

Bouillet (A.) et Servières (L.). — Sainte Foy, vierge et martyre. — In-4°, vii-767 pp. Rodez, Carrière.

Bouzige (T.). — L'église et le chateau de Tresques. — In-8°, et 1 grav. Nîmes, Ducros.

Brondicourt (V.). — La Picardie au Petit Palais, dans le *Bull. de la Soc. des Antiq. de Picardie* (Amiens), 1901.

Bréard (Ch.). — Vieilles rues et vieilles maisons de Honfleur, du XV^e siècle a nos jours. — In-16, Mâcon, Sescau.

Bourassé (J.-J.). — Abbayes et monastères de France. — In-4°, Tours, Mame.

Brutails (J.-A.). — Note sur l'antériorité et l'influence de l'école romane auvergnate. — In-8°, Paris, Imp. Nationale.

Camusot (P.). — Deux statuettes de la Vierge portant l'Enfant Jésus, conservées a l'hôpital de Nuits. — In-8°, Dijon, Pillu-Roland.

Coffignal (L.). — Verres et émaux. — In-18, Paris, Baillière.

Colombe (Michel). — Imagier de la reine Anne, dans la *Revue de la Renaissance*, mars et avril 1901.

1. Les ouvrages marqués d un asterisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Dangibeaud (C.). — La cathédrale Saint-Pierre de Saintes, album de 83 photographies par E. Proust. — Gr. in-4°. La Rochelle, Texier et fils.

Dehio (G.). — Influence de l'art français sur l'art allemand. — In-8°, Paris, Leroux.

Delamain (Ph.). — Inventaire des meubles du chateau de Jarnac, dressé et publié d'après un manuscrit authentique. — In-8°, Niort, Clouzot.

Depegne (E.). — Visites du diocèse de Cahors, par Simon de Beaulieu, archevêque de Bourges (1285-86, 1290-91). — In-8°, Cahors, Delperier.

* Durand (G.). — Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. — 48 phototyp. Dujardin. Vignettes dans le texte. Grand in-4°, 535 pp. Paris, Picard.

Eeckman (Al.). — Tourisme d'antan. Un voyage en Flandre, Artois et Picardie en 1714, publié d'après le manuscrit du sieur Nomis. — In-8°, Lille, V. Ducoulombier.

* Farcy (Louis de). — Monographie de la cathédrale d'Angers. — En quatre volumes in-quarto et un album in-folio. Josselin, Angers, 1901.
Prix : 100 francs.

Galabert (F.). — Mobilier de l'abbaye de Grandselve en 1790, dans *Bulletin archéologique et historique du Tarn-et-Garonne*, 4^e trimestre, 1900.

Gauchery (Paul). — Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts a la fin du XIV^e siècle et au commencement du XV^e, dans les *Congrès archéologiques de France* (LXV^e session). — In-8°, Paris, Picard, 1901.

Gayet (A.) et Enard (Ch.). — L'art byzantin. I. Venise. La basilique de Saint-Marc. — In-fol. 29 pl. Paris, May.

Horne (Herbert P.). — Quelques souvenirs de Sandro Botticelli, dans la *Revue archéologique*, 1901.

La chasuble de Saint-Rambert, dans la *Revue Forézienne*, décembre 1900.

Lafargue. — Le retable d'autel et les peintures murales de la chapelle Notre-Dame-de-Consolation, a Thiézac. — In-8°, Aurillac, Bancharel.

* Lasteyrie (Ch. de). — L'abbaye de Saint-Martial de Limoges. — Grand in-8°, Paris. Picard.

Lavergne (G. C.). — Verrières de Notre-Dame de Vimoutiers. — In-8°, Paris, Colombe.

Ledru (A.) et Fleury (F.). — La cathédrale de Saint-Julien du Mans ; ses évêques, son architecture, son mobilier. — In-folio, avec 6 compositions et 200 photog. Mamers, Fleury et Dangin.

Lindet (L.). — Les représentations allégoriques du moulin et du pressoir dans l'art chrétien. — In-8°, et 3 pl. Paris, Leroux.

Loth (A.). — Les cathédrales de France. — In 4°, Paris, Laurens.

Millet (G.). — Monuments de l'art byzantin. I. Le monastère de Daphni (histoire, architecture, mosaïques). — In-4°, Paris, Leroux.

Pidoux (A.). — Notice historique et archéologique sur l'église collégiale de Saint-Antoine de Nozeroy, dans les *Annales Franc-Comtoises*, mars-avril 1901.

Poirier-Bealu. — La basilique de Notre-Dame de Mayenne. — In-16 et 1 grav. Mayenne, Poirier-Bealu.

Porée. — L'art chrétien au pavillon de Hongrie (fin), dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mai 1901.

Rabelle (A.). — Les peintures murales de l'église de Pleine Selve, représentant le martyre de sainte Yolaine. Un émail limousin de la fin du XII^e ou du commencement du XIII^e siècle. — In-8°, 8 p., pl. Saint-Quentin, Poette.

Rais (Jules). — Thaïs et Serapion et les fouilles d'Antinoe, dans la *Revue archéologique*, 1901.

Robert (A.). — Le chateau de Pierrefonds. Préface par M. Henry Lemonnier. — In-8° avec grav. Paris, May.

Rochemonteix (A. de). — Les églises romanes des arrondissements de Saint-Flour et de Murat (Cantal). — In-8°. Paris, Imp. Nationale.

Rondot (N.). — Pierre Eskrich, peintre et tailleur d'histoires au XVI^e siècle, dans la *Revue du Lyonnais*, mai 1901.

Rouaix (P.). — Histoire des beaux-arts en trente chapitres : Antiquité, Moyen-Age, Orient.— In-8°, Paris, Laurens.

Sachet (L'abbé A.).— Quel était l'habit porté par les chanoines de Montbrison ? Extrait du *Bulletin de la Diana*, t. XI. In-8°. Montbrison, Brassart.

Sahler (Léon). — L'inventaire des biens d'un vieux pasteur, dans le t. XXVI des *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 1898.

Schopfer (J.).—Documents relatifs a l'art du moyen age, contenus dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc a la bibliothèque de la ville de Carpentras. — In-8°, et pl. Paris, Imp. Nationale.

* Thiollier (N.). — L'église de Chamalières-sur-Loire. — Plaquette in-4°, Le Puy, Marchessou.

Triger (R.). — L'église Saint-Benoît du Mans. — In-8°, Le Mans, Blanchet.

Urseau. — Les restes du roi René et d'Isabelle de Lorraine et le tombeau d'Ulger a la cathédrale d'Angers. — In-8°, avec fig. Paris, Imp. Nationale.

## Allemagne.

* Amersdorffer (A.). — Kritische Studien ueber das Venezianische Skizzenbuch. — Études critiques sur l'Album de Venise. — In-8° avec 3 pl. et 3 dessins dans le texte. Berlin, Mayer et Muller, 1901.

* Barth (H.). — Beruehmte Kunstaetten, Konstantinople — Villes célèbres comme foyers d'art, Constantinople. — In-8°, 200 pp. et 103 illustrations et gravures dans le texte. E. A. Seemann, Leipzig, 1901. 4 marcs.

* Bassermann-Jordan (E.).— Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. — In-4°, avec 11 pl. et 100 ill. München, F. Bruckmann. Prix, relié en toile : 18 marcs.

Beissel (S.) — Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. — In-8°, avec 200 fig. Freiburg in B., Herder.

Borrmann (R.). — Die Alhambra zu Granada. — In-folio fig. et 6 pl. Berlin, Spemann.

Braun (Le P.). — L'étole brodée de l'archevêque Théodoric II de Trèves († 1242), dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIV^e année (1901), fasc. 1.

Clauss (J. M. B.) — Reliquaires romans de l'église de Reengen (Alsace), dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIV^e année (1901), fasc. 2.

Franck (Karl). — Influence du gothique français sur la sculpture allemande du XIII^e siècle, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII (1901), fasci .1.

Herzig (R.). — Le lustre couronne de la cathédrale d'Hildesheim (XI^e siècle), dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIV^e année (1901), fasc. 1.

Horrmann (F.). — Il campanile di San Marco, oder Kunst und Æsthetik. — In-8°, Berlin, Simion.

* Kraus (F. X). — Geschichte der Christlichen Kunst. — Histoire d'Art chrétien. — Deux volumes in-8°, en quatre parties, avec un très grand nombre d'illustrations. Trois parties ont paru. Herder, Fribourg in Brisgau.

Prix : 14 marcs.

* Kuhn (J.). — Die Bemalung der Kirchen Moebel und Sculpturen. — La peinture du mobilier et de la sculpture dans les églises. — Dusseldorf, L. Schwann, 1901.

* Künstle (Le dr) et Beyerlé (Le dr Konrad). — Die Pfarrkirche SS. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und die neuendekte Wandgemaelde. — In-f° 48 pp. et 3 pl. dont 1 en couleur et 20 repr. dans le texte. Prix : 20 marcs.

L'église paroissiale de SS. Pierre et Paul a Reichenau-Niederzell et ses peintures murales récemment découvertes. — Herder, Fribourg-in-Brisgau, 1901.

Kuntze (M.). — Die Siedelung Madonna di Campiglio und ihre Umgebung. — In-8°, Leipzig, Koehler.

Kurth (F. Max). — Reigen der Totentænze kunsthistorische Darstellung der bedeutendsten Totentænze beziehungsweise Bilder des Todes vom Anfang des xvten Jahrhunderts bis auf unserer Tage. — Band in-8°. Berlin. Neurahnsdorf.

Lehmann (Hans). — Die Charshtule in der ehemaligen cisterzienser Abtei Wettingen. I. Zurich, In 4e Hofer.

Liehter (Mme Louise). — Siena. — In-8°, Leipzig, E.-A. Seemann.

Pfleger (Lucian). — L'ancienne abbaye cistercienne de Baumgarten en Alsace (fin), dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und dem Cistercienser Orden*, 4e trimestre 1900.

Schnütgen. — Le mariage mystique de sainte Catherine du Corrège, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIVe année (1901), fasc. 2.

Le même. — Coupe en cristal de roche du XIVe siècle au musée Poldi Pezzoli de Milan, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIVe année (1901), fasc. 3.

Semper (H.). — Prédelle en bois ornée de figures d'os, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XIVe année (1901), fasc. 2.

* Strixner. — Quarante phototypies de la vie de Jésus et de Marie, d'après des *Lithographies* tirées de la collection Boiserée, avec une introduction d'Étienne Beissel, S. J. — Gladbach, B. Kuhlen, édit.

## Angleterre.

Belden (F. E.) — The Madonna and Christ. — In-8°, Akron, Saalfield, Pul and Co.

Benham (W.). — Rochester cathedral. — In-8°, London, Isbister.

Brinton (S.). — Correggio. — In-8°, London, Bell.

Burlamacchi (Marchesa). — Luca della Robbia. — In-8°, London, Bell.

Byzantine architecture and the Westminster basilica, dans *Tablet*, 1er décembre et 29 décembre 1900.

Cruttwell (Maud). — Luca Signorelli. — In-8°, London, Bell.

Douglas (L.) — Fra Angelico. — In-8°, London, Bell.

Farrar (F.W.). — The life of Christ as represented in art. — In 8°, London, Macmillan.

Kristeller (P.). — Andrea Mantegna. Transl. by S. A. Strong. — In-4°, London, Longmans, Green and C°.

Prior (E. S.). — History of the gothic art in England. — In 8°, London, Bell.

Rea (Hope). — Donatello ; « Il maestro di Chi sanno ». — In-8°, London, Bell.

Weale (W. H. J.). — Hans Memlinc. — In-8°, London, Bell.

Wickhoff (Franz). — Roman art ; some of its principles and their application to early Christian printing. — In-8°, London, Macmillan.

## Italie.

Acqua (G. dell'). — La basilica de San Salvatore presso Pavia. — In-16, Pavia, Fusi.

Baciocchi (La Ctesse). — Chiostro verde e la capella degli Spagnuoli. Étude artistique et littéraire sur la célèbre église de Santa Maria Novella, a Florence. — In-18, Florence, Bocca.

Beltrami (L.). — Storia della facciata di S. Maria del Fiore in Firenze. — In-8°, Milano, Allegretti.

Le même. — Il coronamento nella fronte del duomo di Milano in base ad antichi disegni in parte inediti, con prefazione in riposta al noto di sette architetti. — In-4°, Milano, Allegretti.

Le même. — La porta settentrionale del Duomo di Milano (porta versus Compedum) vicende e raffronti. — In-4°, Milano, Allegretti.

Bezzi (A.). — Il vero scopritore del ritratto di Danti in Firenze dans *Nuova antologia*, 1er décembre 1900.

Boselli (Ant.) — Pitture del secolo XVI rimaste ignote fino ad oggi. — In-8°, Parma, Battei.

Cellini (Benvenuto). — Vita ; testo critico con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci. — In-8°, Firenze, G. C. Sansoni.

De Waal. — Les basiliques des cimetières de Rome a la fin du VIII^e siècle, d'après le Liber pontificalis, dans *Römische Quartalschrift*, 4^e trimestre, 1900.

Ferretti (Le P.). — La chiesa e il convento de San Domenico di Fiesole. — In-8°, Florence, S. Giuseppe.

Labanca (B.). — La storia dell'arte cristiana, a proposito del libro La Madonna di Adolfo Venturi. — In-8°, Bologna, Zamorani e Albertazzi.

Latil (A.-M.). — Le miniature nei rotoli dell' Exultet. Disp. 1-9. — In-folio, Montecassino, Tip. di Montecassino.

Levi (Ces. Aug.). — Le collezioni veneziane d'arte e d'antichita dal secolo XIV ai nostri giorni. — In-8°, Venezia, Ferd. Ongania.

Nardini Despotti (A.). — La facciata nuova per il duomo di Milano.— In-8°, Milano, Tip. degli Ingegneri.

Roberti (T.). — Mantegna a Bassano. — In-16, Bassano, Roberti.

Venturi (A.) — Storia dell'arte italiana. — Gr. in-8° avec nombreuses gravures. Milan, Hœpli, (1901).

Wilpert. — La Vierge et l'enfant Jésus sur une fresque de la catacombe ostrienne, dans *Römische Quartalschrift*, 4^e trimestre, 1900.

## Hongrie.

Ferenczy (J.). — A szépmu dészetck spangolorszagban és Murillo. (Les beaux-arts en Espagne et Murillo). — In-8°. Kolozsvar, Gombos Kind Stein biz.

## Espagne.

Fita (F.). — Epigrafia cristiana de Espana, dans *Bolletin de la Real Academia de la historia*, décembre 1900.

## Russie.

Stolna Crkva u Dijahova. — La cathédrale de Dijakovo. — Publiée par l'Académie sudslave des Sciences et des Beaux-Arts à Zagrer. — In-folio à 2 col. av. grav. et 11 pl.

## Belgique.

Coninck (J. de). — Guide dans Bruges du touriste amateur d'art. Cathédrale de Saint-Sauveur. — In-8°, Bruges, Burghgraeve.

Destrée (J.). — Sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie. — In-8°, Bruxelles, Dietrich ; Florence, Alinari.

Du Jardin (J.). — L'école de Bruges. Hans Memling, son temps, sa vie et son œuvre. — In-8°, Anvers, G. Hermans.

Du Jardin (J.). — L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. T. V, livr. 23, et t. VI, liv. 1 à 26. (Ces livraisons terminent l'ouvrage). — In-4°, avec grav. dans le texte et hors texte. Bruxelles, A. Boitte.

Goblet d'Aviella. — A propos du peigne liturgique de Saint-Loup dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n^os 9-10, 1900.

Lucas de Leyde. — La passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ contenant la reproduction des 14 estampes gravées en 1521. — Anvers, Librairie néerlandaise.

Quinten Matsys. — In-fol. Haarlem, H. Kleinmann et C°.

Soil (E.-J.). — Constantinople ; notes archéologiques, dans les *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. — 4^e livraison, 1900.

**Chronique.** SOMMAIRE : UN RÉFÉRENDUM. — RESTAURATIONS : Basilique de Sainte-Cécile à Rome ; église de Fontevrault ; grille ouvragée de Troyes. — MONUMENTS BELGES : églises de Bruxelles ; abbaye de Villers ; N.-D. de Courtrai ; collégiale de Nivelles ; carillon de Steynockerzeel, etc. — NOUVELLES.

## Un Référendum.

Un nouvel article de M. Fierens-Gevaert a paru dans *Durendal* (1) en réponse à ma lettre, insérée dans la livraison du mois d'août de cette intéressante revue. Son distingué correspondant y fait preuve cette fois d'une courtoisie à laquelle je rends hommage ; mais il appelle à la rescousse une vingtaine d'artistes, qui n'y vont pas de main morte. Plusieurs reproduisent cette gratuite imputation, que nous, architectes chargés de restaurations monumentales, pousserions aux remaniements pour augmenter nos profits. D'aucuns prennent de grosses voix pour dire des choses qui ont l'intention d'être effroyables. Quelques-uns sont calmes, judicieux, et émettent en bons termes des opinions qui, me semble-t-il, sont tout à fait favorables à ma propre thèse et contraires à celle de M. Fierens. Ils défilent, aussi variés que les nez de Cyrano. Exemples :

M. L. A. — *Illusionné et dur.* Se figure avoir prouvé que la restauration du Château des Comtes à Gand a été faite « sans études préalables (2) et en se basant sur des données étrangères (3) ; » — prétend s'attaquer à des intérêts personnels, « la restauration des édifices anciens étant devenue un métier. »

M. A. B. — *féroce.* Voudrait nous manger : « J'ai véritablement la haine de ces gens-là ; vous n'en direz jamais trop de mal. »

M. E. C., propriétaire. — *Badigeonneur.* Remarque que, « les locataires harcellent continuellement le propriétaire pour avoir une nouvelle grange ; » — trouve que « les églises qui reçoivent *(sic)* tous les ans leur badigeonnage étaient proprettes, et cette blancheur immaculée donnait à nos églises villageoises une impression douce et consolatrice. » — C'est dans l'âme de cet artiste que sommeille la ménagère, Monsieur F.-G. !

M. J. D. — *Mystique.* « Les œuvres d'art sont des manifestations sacrées du génie humain. Un monument (a dit Péladan) appartient, devant Dieu et devant les hommes, à celui qui l'a construit. Les œuvres d'art, quand elles vivent de la vie du passé, n'appartiennent qu'à elles-mêmes, ajouterons-nous. »

M. F. K. — *Insultant.* « Vos attaques, vous le savez, menacent non des principes, mais surtout des professionnels, qui résistent d'autant plus qu'à présent le pain de ces professeurs est devenu de la bonne galette. »

M. G. M. — *Sévère.* — « On devrait mener au bagne quiconque y ajoute ou en enlève inutilement une seule pierre. »

M. J. S. — *Pratique.* « Tâchez d'organiser une vaste association, à dix francs par an. »

Mais à côté de ces consultations, plutôt drôles, dont nous venons de faire des extraits, il m'est donné de lire les réflexions judicieuses de M. A. Crespin, qui, d'accord avec nous, s'abstient de condamner systématiquement toute restauration. Parlant de ce que les manouvriers mettent de contemporain, à leur insu, dans les restaurations architecturales, il se borne à dire avec une louable mesure : « Ceci est fait pour condamner les restaurations qui s'étendent jusqu'à la reconstruction. » Plus loin, il admet que, lorsqu'un édifice est en ruine, il faut faire le strict nécessaire pour assurer le *statu quo.* « Qu'on enlève les superfétations qui n'offrent aucun intérêt d'art, qu'on refasse des détails de sculpture ou des moulures dont les témoins subsistent, mais avec la plus stricte probité artistique. »

De son côté, M. X. Mellery s'exprime en homme de goût et de tact, et reconnaît que les restaurations sont parfois plausibles. « On doit pouvoir restaurer, dit-il, et un artiste qui comprend et sent l'âme de l'art gothique ou d'un autre, doit pouvoir le faire. » Le lecteur jugera si ce témoin distingué est avec M. F.-G., ou avec moi.

De même : M. J. Struys fait l'éloge de « la belle restauration de l'église de Saint-Jean à Gouda », ainsi que de la restauration de l'escalier de l'hôtel-de-ville. Cela n'empêche pas notre contradicteur de le faire figurer parmi les témoins à charge ! Même dans le milieu prévenu où il

---

1. N° 11, année 1901

2. Apparemment M. L. A. compte pour négligeables les études poursuivies durant de nombreuses années par un Comité ayant à sa tête le regretté baron de Maere, et ayant pour membres, les hommes les plus compétents en la matière de la province.

3. M. J. L. A. veut-il faire un reproche à l'architecte restaurateur d'avoir poussé l'étude jusqu'à la comparaison du Steen gantois avec les châteaux syriens qui ont pu avoir quelqu'influence sur sa construction ?

Nous laissons à cet architecte, que nous tenons pour un restaurateur habile et consciencieux, le soin de répondre ici, s'il le veut, aux griefs de M. L. A. touchant la belle restauration du Château des Comtes.

cherche ses juges il pourrait, avec de tels témoins, perdre son procès.

Qu'il me soit permis, pour finir, de renvoyer les lecteurs bienveillants, et même les autres, à l'article que j'ai donné plus haut sur les restaurations monumentales.

Louis CLOQUET.

## Restaurations.

LA basilique de Sainte-Cécile, au Transtévère est enfin rendue au culte, après une fort belle restauration due à l'initiative de S. Em. le cardinal Rampolla.

On peut désormais admirer les souterrains, la nouvelle crypte avec la statue d'Aureli, enfin le martyrium, ou chambre sépulcrale des martyrs.

Dès les premiers travaux on découvrit sous le pavement de l'église actuelle les traces de la basilique primitive, puis les restes de constructions profanes antérieures, datant de l'empire et même de l'époque de Sylla. Des souterrains bien aménagés permettront aux visiteurs de parcourir ces précieux vestiges de l'antiquité.

D'après l'opinion commune des archéologues, on se trouve en présence d'une maison romaine, qui ne peut être que celle des Valériens, où la jeune Cecilia entra le soir de ses noces.

C'est cette maison que l'évêque Urbain dédia, suivant les volontés de la martyre, au service de l'Église, et sur laquelle, en 822, le pape Pascal Ier érigea la basilique actuelle pour recevoir le corps de la sainte, qu'il venait de retrouver dans sa crypte du cimetière de Callixte.

Sous la direction de M. Giovenale, on a commencé par abaisser le sol, afin que la crypte soit un peu élevée. Trente-deux colonnettes soutiennent les voûtes, richement décorées de mosaïques où se détachent sur un fond bleu, dans l'encadrement des ornements de stucs dorés, les palmes et les lis, les monogrammes et les croix gemmées, les anges et les séraphins, et les autres emblèmes symboliques des catacombes, cerfs, colombes et phénix.

Dans cette crypte, et en face de la chambre où reposent les glorieuses dépouilles, se dresse la nouvelle statue du sculpteur Aureli. La sainte est représentée debout; elle est de grandeur naturelle; le sculpteur a poussé le scrupule jusqu'à prendre les mesures exactes de la statue de Maderne. On sait que Maderne lui-même, pour sculpter son chef-d'œuvre de la sainte Cécile mourante, s'en était scrupuleusement rapporté au corps de la martyre, tel qu'il réapparut pendant plusieurs jours aux yeux émerveillés de ses fidèles Romains, lors des travaux exécutés par le cardinal Sfondrati en 1599.

Le sculpteur Aureli a merveilleusement rendu la pensée du cardinal Rampolla. C'est la sainte en prière : *Cantantibus organis, Cæcilia virgo in corde suo decantabat dicens : Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, et non confundar.* La vierge se tient dans une attitude où tout respire la pureté. Le bras gauche est chastement replié sur la poitrine ; la main droite soutient le rouleau des écritures sur lequel on lit : *Erunt sicut angeli Dei.*

Enfin, dans le fond de la crypte et en face de cette statue, s'ouvre le « martyrium ». La paroi est couverte d'une mosaïque représentant l'apothéose de la sainte. Deux anges soutiennent dans les airs un médaillon où les artistes ont reproduit le célèbre portrait en style byzantin de la chambre de sainte Cécile au cimetière de Callixte. Au-dessous du médaillon, la *fenestrella confessionis*, suivant le style byzantin, — une petite porte dont le double battant de marbre blanc est percé de multiples arcades, — laisse apercevoir les trois précieux sarcophages. Celui du milieu renferme le corps de sainte Cécile; des deux autres, l'un contient les reliques des saints Valérien, Tiburce et Maxime ; le second, celles des saints pontifes Lucius et Urbain.

Ajoutons, pour compléter la description de la nouvelle crypte, deux autres mosaïques représentant l'une sainte Cécile, saint Valérien et l'ange leur apportant les couronnes de lis et de roses; l'autre, sainte Cécile en « orante » au milieu des saints Valérien et Tiburce portant la couronne du martyre. Deux petits sanctuaires, tout ornés de mosaïques, ont été dédiés à sainte Agathe et à sainte Agnès, la vierge romaine et la martyre sicilienne, compatriote du cardinal Rampolla.

Au-dessus de la porte qui conduit aux souterrains, une plaque en marbre porte l'inscription suivante :

Anno Iubilei MDCCCC
Vicesimo Tertio Sacri Principatus
Leonis PP. XIII
Parietinas Præclaræ Domus
In Qua
Nobilissima Virgo Cæcilia
Ab Impio Percussa Carnifice
Christi Domini Martyr Est Consecrata
Marianus Rampolla De Tindaro
Pater Cardinalis A Negotiis Publicis
Huius Basilicæ Presbyter
Proprio Sumptu Refici
Et Pietati Fidelium Patere Voluit
Curagente
Petro Crostarosa Cam. Apost. Clerico
Ipsius Presb. card. Vicario.

Dans la crypte, une autre inscription en mosaïque répète à son tour :

In Honorem
Beatæ Cæciliæ Martyris Christi
Marianus Rampolla de Tindaro
Card. Presb. Hujus Tituli
Eruderatis Vetustis Ædibus
In Quibus Basilica
Nomine Ipsius Sanctæ Martyris
Primitus Adedicata Est
Confessionem Renovavit
Cryptamq. De Novo Construxit
Et Pro Loci Dignitate Excoluit
Anno Sacri Jubilæi MDCCCC

(D'après un Corr. de l'*Univers.*)

On poursuit la restauration de la jolie église de St-Jacques de Lisieux construite à la fin du XV^e siècle, spécialement de la façade méridionale de la flèche.

On restaure l'hôtel d'Ecoville de Caen, dont on connait l'élégance. Les bâtiments qui encadrent la cour sont un chef-d'œuvre de la première renaissance, avec une gracieuse loggia au curieux plafond en pierre.

ON va restaurer le clocher de l'église abbatiale de Fontevrault. On sait que cette célèbre abbaye de femmes, dont les abbesses étaient de sang royal, sert aujourd'hui de maison centrale, et les appropriations successives subies par cet édifice, un des plus beaux de France, en ont singulièrement changé le caractère. La nef a été divisée par une série de planchers en plusieurs étages, où sont établis des magasins et des dortoirs. Il serait désirable que de nouveaux crédits permissent de rétablir l'église dans son état primitif. Dans une des chapelles latérales se trouvent les tombeaux des rois d'Angleterre, Henri II et Richard Cœur-de-Lion, et d'Eléonore d'Aquitaine, épouse divorcée de Louis VII, roi de France (1).

*La Grille de Troyes.* — On lit dans le *Journal des Arts :*

LES visiteurs de la belle cathédrale Saint-Pierre de Troyes ont tous remarqué une grille magnifique en fer forgé, que l'on voyait déposée et inutile dans le collatéral du Nord. Elle provenait de la grande abbaye voisine, Clairvaux, et la fabrique l'avait acquise, en 1808, de M. Degrond, serrurier à Bar-sur-Aube ; œuvre de la première moitié du XVIII^e siècle, elle pouvait rivaliser pour la richesse du dessin et le travail du métal, sinon pour l'importance et l'ampleur, avec l'immense grille de l'Hôtel-Dieu voisin, une des merveilles de la ferronnerie française. On l'avait placée au seuil du sanctuaire, où la trouva Viollet-le-Duc lorsqu'en 1850 il prit possession de la cathédrale croulante qu'il eut le grand mérite de raffermir, sans lui ôter quoi que ce fût de sa beauté géométrique. Mais l'autre beauté, la beauté morale, celle qui résulte du travail accumulé des générations, ce charme né de dissonances discrètes parfois, aussi savoureuses en architecture qu'en musique, Viollet-le-Duc en avait trop peu de souci. Pour lui, tout ce qui n'était pas *du temps* n'avait pas le droit de vivre, et il remplaçait les apports des siècles successifs par ses œuvres à lui, soi-disant inspirées de l'art ancien. On sait combien il en faut rabattre ; les réfections de Viollet-le-Duc ont depuis longtemps une mauvaise presse, et si l'on se montre peut-être trop sévère quand il s'agit de la pierre, on ne saurait l'être trop à ce qui est des adjonctions mobilières, surtout lorsqu'on pense aux destructions irréparables qu'elles ont provoquées.

La grille de Clairvaux fut donc sacrifiée, et pendant un demi-siècle demeura appliquée au mur du bas-côté septentrional. Mais la cathédrale avait besoin d'un calorifère, et un décret du Président de la République autorisa la mise en vente de la ferronnerie inutilisée, pour le prix en être employé à chauffer l'immense vaisseau à cinq nefs. Le lundi, 21 octobre 1901, elle a été vendue aux enchères dans la salle du Chapitre, le maire de Troyes — un bon point à la municipalité — la poussa jusqu'à 14,000 fr., mais elle fut adjugée 14,200 fr. à M. de Reiset, banquier à Paris, pour le compte de M. Glaenzer, un Américain. Voilà donc une belle chose, et d'art local, qui quitte la France, comme l'a quittée, il y a quelque quarante ans, la rampe en fer forgé du palais Mazarin, vendue par M. Labrouste, le gauche architecte de la nouvelle Bibliothèque nationale.

C'est décidément une jurisprudence qui s'établit, de vendre les œuvres d'art pour payer le confortable et la commodité. Et dire que ces choses-là se passent avec l'autorisation du gouvernement (1) !

André ARNOULT.

1. *Journal des Arts.*

1. En reproduisant l'article intéressant et vigoureux que notre collaborateur H. C. a publié dans le *Journal des Arts*, nous devons faire quelques réserves. Il nous paraît excessif de reprocher à Viollet-le-Duc d'avoir « sacrifié » la grille de Clairvaux ; il s'est borné à ne pas l'utiliser dans une cathédrale gothique pour laquelle elle n'avait pas été faite. Nous déplorons, avec M. H. C. de voir ce chef-d'œuvre s'en aller en Amérique ; il est fâcheux que le produit de sa vente se trouve justement affecté à l'installation d'un vulgaire calorifère plutôt qu'à une réfection artistique ; mais nous

*Les églises de Bruxelles.* — Le budget de la Ville prévoit, pour l'exercice 1902, une dépense de 41,500 francs pour l'entretien et la restauration des églises et des temples. Les fabriques d'église, la Province et l'État interviennent dans cette dépense pour une somme de 21,750 fr.

Voici comment se répartit cette somme:

Pour l'église des SS. Michel et Gudule, 12,500 francs sont consacrés à l'étude en vue d'une restauration éventuelle, ainsi qu'aux réparations aux verrières de la façade latérale sud et à la réfection d'une porte.

A l'église de la Chapelle, 5,000 francs sont prévus pour le renouvellement et l'entretien des toitures, etc.

Pour l'église de Bon-Secours, les travaux nécessiteront une dépense de 42,000 francs environ, sur lesquels 10,000 francs seulement sont portés au budget. Les travaux consistent en la restauration de la façade principale (réfection des parties du parement, des vitraux et du rejointement), en l'achèvement de la restauration des façades latérales et de celle du chœur, et en la restauration intérieure de l'église.

500 francs sont destinés à de menues réparations à faire à l'église de Notre-Dame, au Sablon. On a chargé M. Van Ysendyck fils de continuer les études relatives à la restauration. L'entreprise actuelle comprend la restauration et le parachèvement du sacrarium, du chœur et de son abside, des travées est du transept sud, des deux travées terminant les bas-côtés vers la façade principale, la reconstruction des sacristies et l'installation du système de chauffage dans l'église et dans les sacristies. Ces travaux, qui sont évalués à 310,000 fr., seront exécutés en trois exercices; 140,000 fr. sont portés au budget pour l'exercice prochain.

A l'église de St-Jean-Baptiste, au Béguinage, il y a à procéder à la restauration intérieure, évaluée à 25,000 fr.

On vient de faire la découverte, dans les ruines de Villers-la-Ville, d'un tombeau du XIIIe siècle, très probablement celui du comte de Walhain, dont on voit encore dans le voisinage, à Walhain-St-Paul, le château féodal sous forme de ruines imposantes (1).

C'est une dalle ayant constitué l'une des deux grandes parois verticales du socle sur lequel reposait l'effigie couchée du défunt. Elle est divisée en six compartiments formés par des arcs à redans ou trilobés, sur colonnettes engagées, avec, dans chaque compartiment, une statuette de guerrier. La pierre se trouvait dans la muraille séparant le cloître de la salle du chapitre.

La dalle a beaucoup souffert des injures du temps. Les statuettes de guerriers ne sont plus que des vestiges informes ; les arcatures trilobées, avec leurs colonnettes, se sont, à la mise au jour, détachées de la pierre. Derrière le mortier qui scellait le bout de la dalle se retrouve l'ancien crépi de l'ébrasement, décoré à fresque d'un damier à fleurons rouges.

Les travaux de consolidation et d'étançonnement des restes actuels de l'abbaye sont terminés et l'on entamera, au printemps prochain, sous la direction de M. Licot, les travaux de restauration proprement dits, savoir une restitution très partielle, n'altérant pas le caractère des ruines, mais leur rendant autant que possible l'aspect général qu'elles gardaient encore, il y a vingt ans à peine. On sait qu'une grande partie de la nef s'est écroulée depuis cette époque ; si l'on veut conserver les bas-côtés et les hauts murs de l'église, il faut se résoudre à reconstruire une partie des voûtes, que l'incurie de la génération précédente a laissé tomber par terre, faute de quelques menus travaux de consolidation indispensables.

La reconstruction se fera avec toute la conscience désirable. Les anciennes pierres encore en bon état seront remployées ; on remplacera les autres par un schiste identique, extrait des carrières mêmes qu'exploitaient les moines. L'administration des ponts et chaussées qui, d'accord avec M. Licot, s'occupe de la partie technique du travail, a retrouvé dans les environs immédiats de l'abbaye de vieilles carrières, qui sont loin d'être épuisées.

L'État vient de décider le rétablissement, à bref délai, de l'ancien étang qui se trouvait immédiatement en amont des ruines, devant le vieux moulin converti de nos jours en auberge. Cette pièce d'eau n'aura plus les dimensions qu'elle avait jadis, le remblai du chemin de fer coupant, aujourd'hui, une partie de la vallée. Mais telle qu'on la reconstituera, elle pourra suffire à rendre au paysage son cachet primitif. L'étang sera alimenté par des sources abondantes et la Thyle, trop souvent sableuse ou limoneuse, ne le traversera pas (1).

1. D'après l'*Indépendant*.

trouvons excessif de prétendre qu'il fallait utiliser, au seuil d'un beau chœur gothique, cet ouvrage, si brillant fût-il, absolument étranger à l'édifice par son origine et son style. C'est dans un autre local ou dans autre édifice du même temps qu'on eût dû le conserver. (N. D. L. R.)

1. Du moins Wauters affirme-t-il qu'un sire de Walhain, de la maison ducale, avait jadis son tombeau devant la salle du chapitre des moines cisterciens. Or, c'est tout à côté que l'on a retrouvé la dalle, qui avait servi à boucher en partie une arcature condamnée.

La belle église de Notre-Dame, à Courtrai, est en train de subir une restauration sous la direction de M. l'architecte J. Carette. La suppression des plaques de marbre, qui recouvraient de beaux piliers en pierre bleue, du XIIe siècle, a fait apparaître l'église plus svelte et rehausse l'entrée du chœur.

Le triforium, également débarrassé de son enveloppe lourde et bariolée, montre aujourd'hui la gracilité charmante de ses colonnettes et de ses arcatures. L'édifice va retrouver le cachet monumental que jadis l'architecte lui avait donné. Le déchaussement des bases, comme englouties dans un parement surélevé, leur donne plus d'élévation ; les ogives, débarrassées de leur portique en marbre, sont d'une belle silhouette. Ce travail, si réussi, attire l'admiration de ceux qui aiment véritablement l'art ancien.

Espérons que le fond du chœur sera également dégagé des lourdes arcades qui obstruent la lumière. Il y a là un magnifique autel en marbre sculpté, enrichi de cuivres magnifiques de Lefebre-Caters : si les gros pilastres qui le masquent étaient débarrassés de leur enveloppe, cet autel, avec sa belle teinte rosée, ressortirait admirablement sur le fond bleu de la pierre.

Il faut se réjouir qu'il se soit trouvé des esprits éclairés pour rendre à la vieille église sa splendeur d'autrefois. Sous ce rapport, les Flandres, longtemps endormies, commencent à se réveiller.

On vient de commencer les travaux de restauration de la magnifique église collégiale de Nivelles, une des plus belles du pays.

Ces travaux, qui nécessiteront une dépense d'environ 100,000 francs, rendront à l'édifice son aspect primitif.

Jusqu'ici, on s'était borné à ce que l'on appelle, en termes techniques, le « déshabillement » du temple. Il existait, cachant la basilique romane, un travestissement style Louis XV, joli en lui-même, mais qui jurait avec la majesté du monument.

Au cours des premiers travaux, on a mis à découvert une arcade merveilleuse, située à l'intérieur du chœur, le contournant d'un bras à l'autre du transept.

L'ÉGLISE de Steynockerzeel (Brabant) possède un très remarquable carillon dans sa tour. Ce carillon est muet depuis 1795 et la commune, d'accord avec l'administration fabricienne, s'est proposé de faire restaurer et remettre en état ce curieux appareil.

C'est un des plus importants du pays, le second, dit-on : il se compose de quarante cloches, dont quinze sont antérieures à 1614, époque à laquelle on en ajouta trois nouvelles.

Les autres ont été ajoutées à une époque plus récente. Une tradition voudrait qu'une des quarante-deux cloches qui existaient précédemment, et donnait le ton d'*ut* majeur, ait été enlevée pour être suspendue dans la tour de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

La restauration du carillon de Steynockerzeel présente à tous égards un grand intérêt. Il y a lieu d'espérer que la province et l'État interviendront pécuniairement dans cette intéressante entreprise.

---

Dans notre dernière livraison (1), nous avons signalé avec éloge, d'après un correspondant, les vitraux placés dans l'église de Libin (Luxembourg) par les soins de M. le curé Paquot. Nous apprenons que cette belle série de verrières est due à M. J. Casier de Gand. Il reste encore un vitrail à placer pour terminer la décoration complète des fenêtres de cette église.

*Les Catacombes de Rome.* — M. le baron Kanzler fait en ce moment, en vrai missionnaire de l'Archéologie chrétienne, une tournée d'Europe, au cours de laquelle il donne des conférences très remarquées sur les catacombes chrétiennes et au profit de l'œuvre des fouilles, dont la *Revue* a entretenu ses lecteurs. *Le Bien Public* raconte, dans les termes suivants, la conférence donnée à Gand avec beaucoup de succès sur l'invitation d'un Comité constitué par la rédaction de la *Revue de l'Art chrétien.*

« La conférence donnée, lundi soir, au Cercle catholique ; par M. le baron Kanzler, avait attiré un auditoire nombreux et distingué, au premier rang duquel nous avons remarqué, aux côtés de Sa Grandeur Mgr l'évêque de Gand et M. le baron R. de Kerchove d'Exaerde, gouverneur de la Flandre Orientale, tout un groupe de notabilités politiques et scientifiques de notre ville.

« M. de Bie, conseiller à la Cour d'appel, qui a fait partie dans sa jeunesse de l'armée pontificale, a présenté à l'assemblée le fils du général Kanzler, l'ancien ministre des armes de Pie IX. « Le fils, a-t-il dit, sert l'Église dans « le domaine de la science, comme le père l'a servie sur « le champ de bataille. »

« Après quelques mots de remercîments du conférencier, celui-ci a immédiatement abordé son sujet : *les Catacombes.* Il l'a traité de la manière la plus intéressante et de façon à captiver constamment l'attention de son auditoire, tenue d'ailleurs en éveil par une série de projections lumineuses des mieux réussies. M. Kanzler s'exprime facilement et sait parsemer son exposé scientifique de traits tour à tour émouvants ou joyeux qui lui enlèvent cette sécheresse et cette aridité dont l'érudition a souvent tant de peine à se débarrasser.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 543.

« L'éminent archéologue a complété son étude sur les premiers cimetières romains par quelques détails sur le costume antique et en commentant une suite de photographies instantanées, reconstituant, dans les catacombes mêmes ou dans les ruines de Pompeï, plusieurs scènes de la vie religieuse ou domestique aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Ces reproductions ont eu le plus grand succès.

« M. le baron Kanzler parle rançais avec aisance, son exposition est parfaitement claire et bien qu'il eût déjà donné une conférence, au cours de l'après-midi, aux élèves du Grand Séminaire et de plusieurs établissements religieux de notre ville, il n'a pas paru trop se ressentir de la fatigue. L'auditoire ne lui a pas ménagé ses applaudissements et s'est cordialement associé aux félicitations et aux remerciments qu'à la fin de la séance, M. le sénateur Léger, président du Cercle catholique, a adressés au digne élève et continuateur de l'illustre J.-B. Rossi.

« M. le baron Kanzler se propose, nous dit-on, de donner des conférences dans les principales villes de notre pays: nous ne pouvons que lui souhaiter un succès aussi marqué et aussi mérité que celui qu'il a rencontré à Gand. Ces conférences sont à la fois instructives et édifiantes, car, en vrai savant catholique, le conférencier considère la science comme l'auxiliaire de la foi et il s'est plu, à diverses reprises, durant son attachante causerie, à mettre en relief les arguments décisifs que les découvertes faites dans les catacombes apportent à l'apologétique chrétienne. C'est bien le cas de dire que les pierres elles-mêmes parlent et rendent témoignage à la vérité.

*Les fouilles à Sainte-Agnès.* — On vient de faire à la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs d'intéressantes fouilles qui ont mis en lumière tout un coin inconnu du cimetière qui entoure cette basilique.

L'exploration de ce cimetière est toute récente, car les premiers coups de pioche ont été donnés vers 1874, et quand on pénétra dans les premières galeries, on les trouva remplies de terre où s'était infiltrée l'eau, ce qui en faisait un ensemble assez tenace qui a sauvé cette catacombe de la dévastation, en décourageant les pillards.

Le cimetière s'étendait tout autour de la basilique dans quatre directions principales, mais les galeries étaient brusquement arrêtées par les parois de l'abside que construisit Honorius Ier. Or, on sait que les chrétiens aimaient anciennement à reposer le plus près possible de la tombe des saints martyrs, et il était probable que ces galeries se continuaient sous le pavé de l'abside.

Le cardinal Kopp, titulaire de cette basilique, donna non seulement l'autorisation de faire des fouilles, mais en fit en grande partie les frais. Elles commencèrent en octobre, et le R. P. Augusto Bacci, un des chanoines réguliers à qui est confiée cette basilique, s'en occupa. Les fouilles ont donné des résultats qui ont complètement confirmé l'espoir dans lequel elles avaient été entreprises.

On a retrouvé, dans l'abside, des *formæ* ou tombes, quelques-unes revêtues de marbres rares, chevauchant les unes sur les autres pour approcher davantage du corps de la Sainte. Allant encore plus bas, on est tombé sur une galerie cimetiérielle complètement inexplorée, et où, par les inscriptions des tombes, on reconnaît qu'elle a été creusée au milieu du IVe siècle.

Puis on a pu isoler un énorme massif de tuf vierge qui supporte le maître-autel de la basilique. Ce massif, taillé en forme de dé, mesure 3 mètres de longueur sur 6 de large, et, d'après la tradition, ce serait dans son centre que devrait être le tombeau de sainte Agnès.

On sait que les chrétiens laissaient toujours le corps des martyrs au lieu où les avaient déposés la piété des fidèles et se bornaient à construire une église sur leur tombe. A Sainte-Agnès, on avait isolé la partie de la catacombe où a été ensevelie la martyre pour en faire le support du maître-autel.

Quand Paul V construisit, au commencement du XVIIe siècle, l'autel que l'on voit encore, il fit creuser dans ce massif, et tomba sur une sorte de *cella* où se trouvait le corps de la Sainte. Il prit ces ossements vénérés et les enferma dans une châsse d'argent ciselé qu'il déposa au même endroit.

Il s'agirait maintenant de couronner ces fouilles, et il est à espérer que le cardinal Kopp ne s'arrêtera pas en si beau chemin, mais donnera un nouveau lustre à son titre cardinalice en faisant faire la recherche et l'invention du corps de cette illustre martyre.

Et qui sait alors si le cardinal ne voudra pas faire pour la titulaire de sa basilique ce que le cardinal Rampolla a fait pour Sainte-Cécile, et laisser comme témoignage de sa munificence la crypte de Sainte-Agnès (1) ?

## Nouvelles.

On annonce qu'on vient de découvrir dans l'église de l'Annonciation, à Fontignano, des ossements que l'on croit reconnaître pour ceux du Pérugin.

L'emplacement des restes du grand maître de l'école pérugine avait, jusqu'à présent, échappé aux recherches minutieuses des savants.

Au cours de fouilles que l'on fait en ce moment sur la place Jussieu, entre les rues Jussieu et Linné à Paris, M. Charles Sellier, de la Commission du Vieux-Paris, vient de découvrir toute la partie du soubassement de l'angle nord-

1. Extrait de *La Croix*.

ouest de la vieille église abbatiale de Saint-Victor et un certain nombre de sarcophages présentant un grand intérêt. C'est dans cette ancienne église de Saint-Victor qu'avait été inhumé le poète Santeuil, auteur des inscriptions latines et des distiques des fontaines d'eau claire construites sous Louis XIV, et, d'ailleurs, le plus célèbre ivrogne du XVII^e siècle ! Les restes, retrouvés lors de la démolition de l'église, furent transférés à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Quant aux autres sarcophages que vient de découvrir M. Charles Sellier, ils sont d'une époque très antérieure à celle de Santeuil. La découverte de M. Sellier permet de déterminer l'emplacement exact de l'église Saint-Victor et cet emplacement sera marqué par une plaque indicatrice [1].

M. Arthur Bouneault, conservateur du musée de Niort, dont on connaît les constantes recherches et la grande compétence en matière d'architecture ancienne, vient de faire, dans le domaine de l'histoire de l'art de la Renaissance, une découverte des plus intéressantes qui fixe définitivement un point demeuré douteux jusqu'à ce jour.

Tous ceux qui s'intéressent aux choses de la Renaissance connaissent certainement à La Rochelle cette délicieuse construction du XVI^e siècle connue sous le nom d'Hôtel Henri II ou de Diane de Poitiers et dont la ville vient précisément de terminer la restauration pour y créer, croyons-nous, un musée céramique. Ce joyau architectural, remarquable par la pureté du style, était attribué à Liénard de la Réau, le *maistre masson et sculpteur* qui fit les merveilles de l'ancien château de Coulonges-les-Royaux (Deux-Sèvres), et quelques autres œuvres où se révèle un art exquis. Mais l'attribution n'était pas certaine. Or, M. Arthur Bouneault, à qui l'on devait déjà la découverte à Coulonges, il y a une dizaine d'années, du monogramme du fameux architecte, vient de retrouver la même signature à La Rochelle sur un mur, au premier étage, de l'escalier construit dans l'aile droite de l'Hôtel Henri II dont nous venons de parler.

Nous félicitons de cette nouvelle découverte M. Arthur Bouneault, qui acquiert ainsi un titre de plus à la reconnaissance des archéologues.

On lit dans un journal de Cologne « *Kölnische Volkszeitung* »:

Le 29 oct. le pape Léon XIII a reçu en audience particulière, le Chev. von Rothan, ambassadeur prussien auprès du Saint-Siège, lequel venait lui remettre, de la part de l'empereur Guillaume, le magnifique ouvrage qui vient de paraître en allemand sur la Chapelle Sixtine. Cette monographie, enrichie d'un très grand nombre de planches, publiée, comme on sait, aux frais de l'empire allemand, va paraître chez l'éditeur Fr. Bruckmann à Munich. La première moitié, un fort volume de texte, avec les planches qui y correspondent, a été remis en un exemplaire de luxe, au Saint-Père; l'édition destinée au commerce ne tardera pas à suivre.

A l'audience solennelle où M. von Rothan a été reçu, s'était joint l'éditeur M. Ernst Steinmann, auquel le Saint-Père a adressé, de la manière la plus gracieuse, ses vives félicitations. Il se fit ensuite renseigner sur tous les détails de l'entreprise, à laquelle Sa Sainteté semblait prendre l'intérêt le plus vif.

Le pape manifesta une joie véritable en parcourant le volume qui lui était soumis, et exprima à diverses reprises à l'ambassadeur toute sa reconnaissance pour le don impérial. Avec l'éditeur, M. le D^r Steinmann, le pape examina plusieurs planches reproduisant les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, d'après les fresques de la Chapelle Sixtine. Aux peintures représentant la remise des clefs à saint Pierre, il s'arrêta immédiatement aux noms de Pietro Perugino et de Signorelli ; la peinture de Sandro Boticelli, représentant le sacrifice mystique après la guérison des lépreux, parut l'intéresser particulièrement. Léon XIII sembla prendre un plaisir particulier, en examinant le passage de la Mer Rouge, d'y trouver le portrait du Cardinal Bessarion : « je l'ai reconnu à sa longue barbe », dit le saint Père avec un sourire.

En général, les assistants à cette audience ont été frappés de la sérénité d'esprit et de la fraîcheur d'intelligence de l'auguste vieillard dans cette circonstance. Ses yeux semblaient pétiller et s'animer d'une joie sensible en parcourant les planches du superbe ouvrage, et en se faisant donner les noms de ceux qui ont pris part à l'entreprise. Le pape éprouva une satisfaction particulière en entendant le nom d'un Italien, l'architecte Giovenale, qui a été l'un des collaborateurs.

Notre correspondant d'Espagne, D. Enrique Serrano Fatigati, président de la *Société espagnole des Excursions* et auteur de travaux estimés dont la *Revue* a parlé plus d'une fois, a été reçu, le 20 octobre dernier, membre de l'Académie royale de Saint-Ferdinand.

Le docte académicien a prononcé, en cette occasion, un discours très intéressant sur les instruments de musique, d'après les miniatures des manuscrits espagnols, principalement d'après celles des *Cantiques* et des *Commentaires de Beatus sur l'Apocalypse*. Les instruments etudiés sont le monocorde, différents instruments à plusieurs cordes, les flûtes, les orgues portatifs, les clochettes qu'on frappait avec des marteaux, la *gaita zamorana*, les harpes, les psaltérions et les violes.

C'est un nouveau travail qui honore l'érudit auteur.

1. *Journal des Arts.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer & C^ie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 5e Série.

Tome XIII (Le de la collection).

2me livraison. — Mars 1902.

# La cathédrale de Cologne.

## I

IL est un monument sur lequel la légende allemande ait jeté un voile d'or, c'est bien la cathédrale de Cologne. Les hommes qui la virent construire ne voulurent pas que son plan fût l'œuvre d'un architecte de génie. Ils l'attribuèrent à Satan, et c'est de lui que le maître de l'œuvre, un nommé Gérard, l'aurait reçu en lui signant en échange l'abandon de son âme. Gérard, il est vrai, conseillé par un saint moine, sut reprendre le traité ; mais Satan s'en vengea en déclarant au constructeur de la merveilleuse cathédrale que son nom resterait à tout jamais inconnu. Aujourd'hui on sait, d'après les recherches faites pour éclaircir ce mystère, que le maître de l'œuvre, qui dirigeait les travaux en 1257, se nommait, en effet, Gérard. Or, comme les fondations du monument furent jetées en 1248, c'est-à-dire neuf ans seulement avant la maîtrise du Gérard mentionné en 1257, il est à peu près certain que ce Gérard est bien l'auteur du plan de l'édifice. Cependant nous n'en avons pas la certitude absolue, et la science n'aurait pas vaincu Satan, le doute subsistant toujours. La réputation du monument qui s'élevait sur les bords du Rhin s'étendit au loin, et dans un roman de chevalerie on nous montre Renaud de Montauban se faisant maçon et portant des pierres sur son dos, pour aider à la construction de la cathédrale de Cologne [1].

Au commencement du siècle écoulé, une seconde légende, ayant une apparence scientifique, vint appeler l'attention des Français sur ce monument, qui jusqu'alors ne paraissait pas avoir été particulièrement remarqué par nos artistes. En 1823, Sulpice Boisserée, qui vouait sa vie à l'achèvement de la cathédrale, publia son magnifique ouvrage: *Histoire et description de la cathé-*

1. Michelet, *Hist. de France*, t. II, p. 653. Édit. 1835.

*drale de Cologne* (1), auquel il joignit un grand atlas dont les planches, gravées par des artistes de première force, permettent de voir le monument dans ses parties principales, comme si on était sous ses voûtes. Dans son avant-propos (2), l'auteur ne craint pas de déclarer que la cathédrale de Cologne est « le type de l'architecture des anciennes cathédrales » ; et, dans la deuxième partie du livre, il nous dit encore que son but est de présenter la cathédrale de Cologne « comme modèle de l'ancienne architecture d'église (3) ». Plus loin, parlant de l'arc brisé, il dit : « Cet arc, dont le « diamètre correspond à la moitié du cercle « de manière à former avec leurs cordes un « triangle équilatéral, est une forme fonda- « mentale propre à la cathédrale de Co- « logne, et bien plus, cette forme est même « le caractère primitif et distinctif de l'ar- « chitecture des anciennes cathédrales (4). » Il y a là une contradiction qui saute aux yeux. Si cette forme d'arc est le caractère primitif et distinctif des anciennes cathédrales, comment est-elle une forme fondamentale propre à la cathédrale de Cologne, alors que plusieurs de nos grandes cathédrales françaises étaient achevées, ou peu s'en faut, quand on commença celle de Cologne ?

L'ouvrage de Boisserée, malgré les erreurs qu'il contient, eut un grand retentissement en Allemagne, en Angleterre et en France. On crut à une sorte de révélation, et Michelet, acceptant la doctrine du maître allemand, ne craignit (5) pas de déclarer que la cathédrale de Cologne était le type de l'architecture gothique. Cependant la sentence de Michelet fut loin de s'imposer. En effet, Henri Martin déclara, à son tour, que le type du gothique était Notre-Dame d'Amiens (1). Le chef de la grande école romantique, Victor Hugo, partagea l'opinion de l'illustre historien. Il nous dit que : n'en déplaise à quelques raffinés qui voudraient faire du dôme de Cologne le Parthénon de l'architecture chrétienne, il ne voit, pour sa part, aucune raison de préférer ce chevet de cathédrale à nos vieilles cathédrales complètes d'Amiens, de Reims, de Chartres et de Paris. Il ajouta même que la cathédrale de Beauvais, demeurée, elle aussi, à l'état d'abside, à peine connue, fort peu vantée, ne lui paraît pas inférieure, ni pour la masse, ni pour les détails, à la cathédrale de Cologne (2). Enfin, Félix de Verneilh, dans une remarquable étude, a établi d'une façon indiscutable, par la comparaison des plans des deux édifices, que le chœur de Cologne, qui est la partie la plus ancienne de l'édifice, la plus belle, et la seule dont nous nous occupons ici, était une imitation de celui d'Amiens (3). On peut dire aussi qu'à part certaines différences qui n'ont pas une importance considérable, le plan de la cathédrale de Cologne reproduit le plan primitif de Beauvais. Avant Félix de Verneilh, un homme qui joua un rôle important dans le mouvement provoqué pour l'achèvement du monument, Reichensperger avait, ainsi que M. de Roisin, reconnu la similitude existant entre les plans de Cologne et d'Amiens. Aujourd'hui le fait n'est plus contesté, et un écrivain allemand, Lubke (4), nous dit : « La fameuse cathédrale

1. Boisserée, *Histoire et description de la cathédrale de Cologne*. Édit. 1823.
2. Boisserée, *op. cit.* Avant-propos, p. I.
3. Boisserée, *op. cit.* 2 Part., p. 19.
4. Boisserée, *op. cit.* 2e Part., p. 22.
5. Michelet, *Hist. de France*, t. II, p. 677. Édit. 1835.

1. Henri Martin, *Hist. de France*, t. IV, p. 601. Édit. 1838.
2. Victor Hugo, *Le Rhin*, lettre X.
3. Félix Verneilh, *La cathédrale de Cologne*, étude archéologique. Extrait des *Annales archéologiques de Didron*, p. 17-32. Édit. 1848.
4. Lubke, t. II, p. 34. Nous devons cette précieuse

« de Cologne, ce chef-d'œuvre des écoles « allemandes, procède directement de la « tradition française... L'effet général, soit « à l'intérieur, soit à l'extérieur, n'est certes « pas comparable à celui des belles cathé- « drales françaises, mais le style est riche « et pur, et touche à la perfection dans l'exé- « cution des détails. »

Maintenant que nous avons fait connaître l'enthousiasme que fit naître l'ouvrage de Boisserée sur la cathédrale de Cologne, et la réaction qui suivit de près cette explosion d'admiration, nous allons, à notre tour, dire ce que nous pensons de ce monument.

## II

La cathédrale de Cologne n'est pas et ne pouvait pas être le type, la synthèse, le Parthénon de l'architecture gothique. Nous avons dit que les fondations en furent jetées en 1248. C'est le 14 août de cette année que l'archevêque Conrad de Hoschstaden en posa la première pierre, et ce n'est qu'en 1322, c'est-à-dire après soixante-douze ans écoulés, que le chœur fut terminé [1]. On en ferma même provisoirement l'entrée, le transept n'existant pas. Or, lorsque l'on voit ce chœur, on reconnaît de suite que son style est tout simplement celui de la fin du XIII^e siècle et du XIV^e. Ses piliers ne sont ni monocylindriques, comme ceux de Notre-Dame de Paris qui marquent le commencement du gothique, ni cantonnés en croix comme ceux de Notre Dame de Reims et de Notre-Dame d'Amiens, qui indiquent que cet art est arrivé à sa dernière perfection ; mais bien des piliers formés de colonnettes en faisceau montant du sol jusqu'à la voûte ; piliers qui sont ceux de la deuxième période du gothique, période pendant laquelle le gothique commence à donner ses premiers signes de décadence. On a pris, pour montrer la différence existant entre les trois périodes de cette architecture, la forme des fenêtres, et l'on a dit : gothique à lancettes, gothique rayonnant, gothique flamboyant. On aurait pu tout aussi bien prendre pour différencier les trois styles la forme des piliers, qui sont d'une importance capitale dans la construction. Le style de Cologne se retrouve dans nos monuments ou parties de monuments datant du XIV^e siècle. La belle église de Saint-Ouen de Rouen est, chez nous, l'édifice le plus parfait de la seconde période de l'architecture du moyen âge. Eh bien ! si l'on considère attentivement l'intérieur de Saint-Ouen, on ne tarde pas à être frappé de sa ressemblance avec l'intérieur de Cologne, et si les fenêtres de l'abside étaient plus étroites, si, au lieu d'avoir trois lancettes, elles n'en avaient que deux, cette ressemblance serait encore plus frappante. En effet, l'ordonnance de Saint-Ouen est celle de Cologne sur une plus petite échelle ; c'est le même élancement des colonnettes vers la voûte, laquelle d'ailleurs n'a pas moins de 33 mètres de hauteur. Maintenant si de la construction nous passons à l'ornementation, sur laquelle nous reviendrons plus en détail tout à l'heure, il faut reconnaître que cette ornementation florale est bien celle du XIII^e siècle et du XIV^e. Ici nous sommes loin des grandes compositions de Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Reims et de Saint-Étienne de Bourges, pour ne citer que ces

citation à M. L. Cloquet, qui la donne dans son ouvrage : *Les plus grandes Cathédrales du monde catholique*, p. 200.

1. L'œuvre du chœur devait cependant être déjà assez avancée en 1257. Un diplôme du chapitre de la cathédrale, portant cette date, accorde à maître Gérard, tailleur de pierres et maître de l'œuvre, pour les mérites dignes de récompense dont il a fait preuve dans la construction de l'église *(propter meritorum suorum obsequia, ipsi ecclesia facta)* une faveur particulière sous la forme d'une notable réduction sur les droits et la rente attachés à un terrain dont maître Gérard fait l'acquisition.

N. D. L. R.

trois cathédrales. La belle période de l'interprétation est passée, et les feuillages de Cologne sont interprétés d'une façon plus ou moins heureuse, ou bien rendus tels que la nature les donne ; on en trouve aussi de plissés, d'ondulés, indiquant le XIVe siècle. Ainsi, quel que soit le point de vue sous lequel on examine le chœur de Cologne, on le retrouve toujours semblable aux édifices de son temps, et il est impossible de le considérer comme le type de l'architecture gothique. Cette doctrine ne tient pas debout.

Pour trouver le type de l'architecture chrétienne du moyen âge, il faudrait remonter plus haut que 1248. La plus belle période de cette architecture est, de l'aveu de tous, sa période primaire, qui va de 1150 à 1250. C'est alors que s'élèvent Notre-Dame de Paris, 1163 ; Saint-Etienne de Bourges, 1172 ; Notre-Dame de Chartres, 1195 ; Notre-Dame de Rouen, 1200 ; Notre-Dame de Reims, 1212 ; Notre-Dame d'Amiens, 1220 ; et Saint-Pierre de Beauvais, 1225. De ces sept édifices de premier ordre, celui qui marque le moment précis où l'art gothique a atteint sa dernière perfection est Notre-Dame d'Amiens. Avec ses magnifiques piliers cantonnés en croix, ses arcs gigantesques, son triforium, ses hautes, fenêtres et sa voûte qui s'élève à 42 mètres 50 centimètres au-dessus du sol, cet édifice, qui est d'un seul jet, et qui donne le gothique dans toute sa pureté, en même temps que dans toute sa force et toute sa grandeur, est le seul qui puisse être considéré comme le type de cette architecture, et, pour mieux dire, de tout l'art monumental du moyen âge. Ici, en effet, la flore et la statuaire, qui sont de toute beauté, forment avec la construction un tout parfaitement homogène, méthodique et raisonné qui ne se retrouve pas au même degré dans les autres cathédrales ; ici se trouve vraiment cette unité qui, malgré l'affirmation de Boisserée, n'existe pas à Cologne, ainsi que l'a péremptoirement démontré Félix de Verneilh [1]. Mais, dira-t-on, Cologne est la plus vaste des cathédrales, et depuis son achèvement elle présente un tout vraiment grandiose. C'est possible, mais une question de superficie et un aspect colossal ne suffisent pas pour prétendre qu'un monument commencé au milieu du XIIIe siècle, continué pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, et finalement terminé au XIXe siècle, après trois cents ans environ d'interruption dans les travaux, soit le résumé de l'art chrétien du moyen âge ! Boisserée nous apprend, en effet, qu'après l'achèvement du chœur, on travailla activement à l'élévation du transept et que l'on édifia la porte nord de cette partie de l'édifice ; que la tour du Sud était arrivée à son troisième étage en 1437 ; que la tour du Nord n'avait encore que 27 pieds de hauteur en 1463 ; qu'au commencement du XVIe siècle la nef était achevée jusqu'à la hauteur des chapiteaux des bas-côtés et que l'on commença les voûtes de la partie latérale du Nord. Ces renseignements sont bien incomplets et montrent combien la construction de la cathédrale eut à souffrir, par suite des discordes perpétuelles qui avaient lieu entre les archevêques de Cologne et les habitants de la ville. C'est ce qui tua le premier élan.

Maintenant, si l'on se refuse à considérer la cathédrale d'Amiens comme le type, la synthèse, le Parthénon de l'art gothique, il faut renoncer à dire que cet art s'est résumé dans un monument quelconque, si beau qu'il soit, et reconnaître tout simplement que chaque période du gothique a

1. Félix de Verneilh, *op. cit.*, p. 5-17.

donné ses chefs-d'œuvre, ou bien encore, selon l'opinion de M. Anthyme Saint-Paul, que chaque cathédrale est un type à part, ayant son originalité propre. C'est peut-être là qu'est la vérité. Cela dit, pour faire justice d'une fausse légende scientifique, parlons de la beauté du chœur de Cologne.

Lorsque l'on pénètre pour la première fois dans la cathédrale, et qu'après avoir franchi le porche intérieur, on arrive au bas de la nef, on doit être moins saisi par l'immensité du vaisseau que par la perspective que présentent le rond-point et les chapelles du pourtour du chœur. En voyant ces hautes arcades dont les arcs surélevés sont d'un dessin très pur ; ces fines colonnettes qui partent du sol entre les arcades pour s'élever d'un seul jet jusqu'à la voûte ; ce triforium ajouré d'une admirable justesse de proportions entre les grandes arcades et les fenêtres qui le surmontent ; ces fenêtres d'une prodigieuse hauteur et d'une incomparable élégance, n'étant formées, chacune, que de deux lancettes fort étroites, supportant une petite rose, et formant, par suite de la perspective, avec les fenêtres du triforium et des chapelles-absides des nappes lumineuses qui descendent de la voûte jusqu'aux dalles du sanctuaire ; en voyant, enfin, cette voûte hardie, finissant bien en pointe, et planant à 42 mètres au-dessus du maître-autel, on demeure certainement silencieux, sous le coup d'une profonde admiration.

A défaut de preuves techniques, la vue seule de cette sublime envolée de pierres suffirait à prouver sa filiation, à certifier que l'on est là en présence d'une merveille de notre art national transporté, au milieu du XIII^e siècle, sur les bords du grand fleuve germanique, car il n'est pas possible que la conception d'un tel chef-d'œuvre de grâce et de légèreté soit celle d'un maître allemand. D'ailleurs, étant donnée la similitude des deux plans d'Amiens et de Cologne, laquelle ne peut être attribuée au hasard, il faut nécessairement que l'architecte de Cologne ait eu communication du plan de Robert de Luzarches. Peut-être même a-t-il vu le chœur d'Amiens en construction, car Félix de Verneilh pense que la partie basse de ce chœur depuis la base des piliers des grandes arcades jusqu'au triforium, fut commencée en même temps que la nef [1]. Mais ce qui fut le trait de génie du maître allemand, c'est la modification qu'il apporta au plan de l'architecte français dans la partie haute du rond-point. Au lieu de quatre lancettes par fenêtre, il n'en voulut que deux, ce qui leur donne une rare élégance ; puis, en diminuant d'élévation la surface plane existant entre les grandes arcades et le triforium ; en diminuant également d'élévation ce triforium, ainsi que le bandeau qui le surmonte, il parvint à donner à ses fenêtres cette surprenante hauteur dont nous venons de parler, et à faire de son rond-point une œuvre unique d'élancement. Maintenant pour établir une juste comparaison entre le chœur de Cologne et le chœur d'Amiens, il faudrait que ce dernier, déjà masqué par sa grille, fût débarrassé de cet immense décor du XVIII^e siècle que l'on appelle la *Gloire*, et qui masque la grande arcade du centre de l'abside, depuis la base des piliers jusqu'au milieu de l'arc surélevé ; de sorte qu'il est impossible de se bien rendre compte de la perspective qu'offriraient les hautes fenêtres, les arcades à jour du triforium avec les belles fenêtres des chapelles du pourtour du chœur. Mais il ne faut pas songer à faire renoncer le clergé et les habitants d'Amiens à ce décor, genre Pom-

1. Félix de Verneilh, *op. cit.*, pp. 23-25.

padour, où de petits anges ailés ressemblant à des Amours jouent dans des guirlandes de roses. Maintenant, il est certain que le chœur d'Amiens est plus vivant que le chœur de Cologne, dont les lignes, malgré leur saisissant aspect, sont froides et même un peu minces : c'est le sentiment que l'on éprouve dans tous les édifices de la seconde période gothique, et dans Saint-Ouen de Rouen, comme dans les autres. A Amiens, tout respire la force et la majesté. D'ailleurs, les piliers cantonnés en croix de Notre-Dame d'Amiens sont ce qu'il y a de plus beau dans la construction gothique, et rien ne pourra lutter avec eux.

Quant à la partie droite du chœur de Cologne, partie formée de quatre travées, elle est déjà moins belle que le rond-point, et Félix de Verneilh, si grand admirateur soit-il de l'œuvre haute du chœur de Cologne, nous dit : « Nous en avons fait « l'aveu, ces demi-fenêtres du chœur alle- « mand, avec leurs roses et leurs ogives « interrompues qui viennent se perdre dans « une massive muraille, nous déplaisent « souverainement, sans parler de celles qui « sont bouchées... (1) » Voilà qui est grave et qui n'existe pas à Amiens.

Si de l'intérieur du chœur nous passons à l'extérieur, nous trouvons dans cet extérieur un frappant contraste avec le rond-point. Ces contreforts massifs qui ne permettent de voir qu'une fenêtre à la fois, hérissés, outre mesure, de clochetons et surtout de pinacles surchargés d'un feuillage épais et sans grâce ; ces arcs-boutants d'un dessin douteux, aussi lourds que les contreforts, et percés de quatre feuilles d'une forme peu élégante, présentent à distance une masse imposante ; mais le tout, vu de près, est médiocre. Quelle différence avec les mêmes contreforts d'Amiens et ses arcs-boutants qui semblent des ponts aériens jetés dans l'espace ! Il n'y a même pas ici de comparaison possible.

1. Félix de Verneilh, *op. cit.*, p. 32.

Félix de Verneilh, qui a étudié les deux cathédrales, non au point de vue de l'effet produit par chacune d'elles, mais au point de vue technique de la construction, déclare que, « dans la haute œuvre, il n'y a plus à « hésiter : Amiens est médiocre et Cologne « incomparable (1). » Et pourquoi : « C'est « que le haut du chœur de Cologne, malgré « son défaut de symétrie, malgré les dimen- « sions énormes de ses contreforts qui ne « laissent jamais apercevoir plus d'une fe- « nêtre, est réellement une merveilleuse « création et de plus une construction « excellente. On sait combien il est rare « que les arcs-boutants neutralisent com- « plètement la poussée des grandes voûtes, « eh bien ! l'écartement des murs, qui dé- « passe un pied à Amiens, est à peine « sensible à Cologne (2). » Que le haut du chœur de Cologne soit une merveilleuse création, cela est indiscutable, mais le haut du chœur d'Amiens, qui a été le modèle, modifié il est vrai, de celui de Cologne, est, lui aussi une merveilleuse création où tout se coordonne avec la dernière perfection ; et quant au pied d'écartement que notre auteur semble reprocher avec un peu d'amertume à la cathédrale française, il est probable qu'il ne se serait pas produit si on avait combattu la poussée de ses voûtes avec des montagnes de pierres comme dans la cathédrale allemande. En terminant sa comparaison des deux édifices, Félix de Verneilh donne la palme au premier maître d'Amiens. « Le mérite de l'un, nous l'avons « assez prouvé, dit-il, est avant tout un

1. Félix de Verneilh, *op. cit.*, p. 32.
2. *Ibid.*, p. 32.

« mérite d'invention ; celui des autres est « un mérite de perfectionnement. Nous pla- « cerions donc sans scrupule notre Robert « de Luzarches au dessus des maîtres in- « connus de l'œuvre de Cologne [1]. »

En résumé, plus on étudie dans tous ses détails la cathédrale de Cologne, plus on s'identifie par la pensée avec le monument, et plus on arrive à conclure que l'originalité de l'édifice et ce qu'il a de réellement beau, malgré tout le bruit que l'on a fait à son sujet, se réduisent à son rond-point, la partie droite du chœur étant imparfaite. Quant au reste de la construction : transept, nefs, porches, tours, il n'a qu'un intérêt secondaire pour l'archéologue. Cette construction qui a traîné en longueur pendant plus de deux siècles, qui a été interrompue pendant près de trois siècles pour être reprise et achevée de nos jours, est complètement disparate avec le sanctuaire : on sent que l'inspiration première n'y est pas, et qu'ici aucun souffle venu de France n'a vivifié la pierre.

Nous allons terminer cette étude par quelques mots sur la flore ornementale du chœur de Cologne.

## III

Il faut rendre cette justice à Boisserée, c'est qu'il a compris l'importance et l'intérêt de la flore ornementale du moyen âge à une époque où chez nous, par suite d'un oubli complet des traditions nationales, on ne paraissait même pas soupçonner son existence. Aussi lorsqu'il aborde la question de ce qu'il appelle la décoration végétale de l'ancienne architecture d'église, il n'hésite pas à dire : que cette décoration cesse d'être une décoration dans le sens ordinaire du mot, car elle ne présente pas à l'œil comme une partie appliquée, mais bien plutôt comme une partie intégrale, fruit d'une faculté végétale [1].

1. Félix de Verneilh, *op. cit.*, p. 32.

Il est utile que le lecteur sache ici que l'ouvrage de Boisserée est divisé en deux parties La première donne l'histoire et la description de la cathédrale de Cologne, et la seconde, à laquelle l'auteur a donné une pagination nouvelle, contient l'explication des planches d'un grand volume, publié à part, et dont la gravure est de toute beauté. Or, dans ce grand volume, Boisserée a fait une place honorable à la décoration végétale du chœur de la cathédrale. La planche IX, la plus importante, reproduit 28 dessins ; la planche X en reproduit 8, et la planche XIII en donne 20, en tout 56 dessins, consoles, chapiteaux, et motifs divers qui semblent bien choisis pour faire apprécier, comme elle le mérite, la flore du chœur. Voici d'ailleurs ce qu'il dit au sujet de la planche IX : « Les chapiteaux réunis dans « cette planche sont pris uniquement dans « l'intérieur de l'église, et peuvent donner « une idée du caractère et de la vérité des « feuillages employés à cette partie des « colonnes. Les consoles sont toutes du « chœur ; les petits chapiteaux marqués C « sont de la petite galerie au-dessous des « fenêtres supérieures du chœur. Les cha- « piteaux supérieurs des deux rangées mar- « quées A appartiennent aux colonnes éle- « vées entre les fenêtres du chœur; les trois « suivants de chaque côté aux colonnes « inférieures du chœur ; et les deux derniers « aux colonnes de la nef. Mais ces chapi- « teaux et ceux représentés dans la planche « X ne comprennent pas encore toutes les « formes de feuillages déployées dans cette « partie de la décoration. La variété en est « si grande que l'on n'a pas ici d'autre dif-

1. Boisserée, *op. cit.*, p. 45.

« ficulté que celle du choix. A peu d'excep-
« tions près, on remarque, dans tous les
« feuillages ici représentés, qu'ils sont
« imités d'après la nature, telle qu'elle se
« produit dans les champs et les forêts du
« pays. Et l'imitation est si fidèle que par
« rapport à un grand nombre de feuillages,
« l'on peut même spécifier les plantes qui
« ont servi de modèles. C'est ainsi que l'on
« reconnaîtra, dans la planche, les feuilles en
« partie accompagnées de fleurs et de fruits,
« de l'aubépine, de la berce, du pampre et
« de la groseille, de l'anémone des bois,
« de la chélidoine, de l'érable, du houblon,
« du tussilage, de la citrouille, de la pivoine,
« du plantain, du guindeau et de la mauve ;
« enfin, dans la planche X, les feuilles du
« chêne, du châtaignier, du lierre et du
« chardon-Marie [1]. »

Pour la planche XIII, l'auteur nous avertit que les dessins qui y figurent sont pris à l'extérieur du chœur, et il dit seulement : « On remarquera que les feuillages
« de ces détails sont encore imités d'après
« la nature ; on y reconnaîtra même au
« premier coup d'œil quelques-unes des
« plantes qui ont servi de modèle, comme la
« bryone, l'aristoloche, la grande chélidoine,
« le cochléaria, le géranium des prés et le
« trèfle [2]. »

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, lorsque fut commencée la cathédrale de Cologne, la belle période de l'interprétation des feuilles touchait à sa fin. Cependant les artistes, choisis pour exécuter la sculpture de l'édifice, voulurent, eux aussi, faire de l'interprétation sur les petits chapiteaux des colonnettes, et, quoi qu'en dise Boisserée, les feuilles qui sont rendues telles que la nature les donne ne sont pas les plus nombreuses sur ses planches. Plusieurs compositions des artistes de Cologne, sans avoir l'allure magistrale des nôtres, sont réellement belles. Beaucoup d'autres sont ordinaires, et quelques-unes sont lourdes, ou encore ont un aspect bizarre que ne relève aucune pointe d'originalité. On trouve, en plus, certains feuillages qui ont entre eux une telle ressemblance que l'on se demande, par exemple, si on est en présence de vigne, de renoncule ou de chélidoine. Les sculpteurs n'accentuaient pas toujours suffisamment le caractère des feuilles entrant dans leurs compositions, ce qui rend très difficile la détermination de ces feuilles. Quant aux compositions faites avec la feuille telle qu'on la cueille dans les champs et dans les bois, elles sont fort simples et fort élégantes. En somme, la flore du chœur de Cologne est bien celle du temps où il fut édifié : celle de la fin du XIII^e siècle et du XIV^e. N'oublions pas, en effet, de dire que parfois sur les chapiteaux de Cologne les feuilles sont sur deux rangs ; et que, parmi les feuillages que nous présente Boisserée, un certain nombre sont plissés et ondulés, ce qui indique d'une façon indiscutable la seconde période du style gothique.

Maintenant, si de la composition nous passons à l'exécution, nous n'avons que des éloges à adresser aux artistes de Cologne. Leurs feuillages sont très fouillés et ont un beau relief. Le coup de ciseau d'un certain nombre de chapiteaux vaut, comme légèreté et comme élégance, le coup de ciseau du sculpteur français. Cette sculpture du chœur de Cologne est très soignée, à en juger par les exemples mis sous nos yeux par Boisserée.

Nous terminerons en indiquant les plantes que nous avons reconnues dans les dessins de l'auteur.

1. Boisserée, *op. cit.* 2^e Part. Explic. des planch., p. 20.
2. *Ibid.*

### Plantes reconnues dans les dessins de Boisserée.

PLANCHE IX.

Intérieur du chœur.

1° *Consoles des statues décorant le chœur.*

| | |
|---|---|
| Pas d'âne. | Composition originale. |
| Vigne avec olivier et laurier. | Composition simple et élégante. |
| Vigne avec raisin. | |
| Groseiller avec groseilles. | |
| Anémone des bois. | Composition légère et gracieuse. |

2° *Chapiteaux du triforium.*

| | |
|---|---|
| Hêtre. | Composition simple, mais de grande allure. |
| Mauve. | Composition simple, mais très belle. |
| Arum. | |

3° *Chapiteaux des hautes colonnettes s'élevant entre les fenêtres du chœur.*

Renoncule.
Chélidoine.

4° *Chapiteaux des piliers du chœur.*

| | |
|---|---|
| Laurier ou olivier. | Composition dans laquelle la plante est traitée comme l'acanthe, et qui est vraiment remarquable. |
| Houblons. | |
| Aubépines. | |

PLANCHE X.

Chapiteaux.

Nénuphar et chénopode.
Chêne naturel à lobes ronds au premier rang ; chêne pointu, ou châtaignier au second rang.

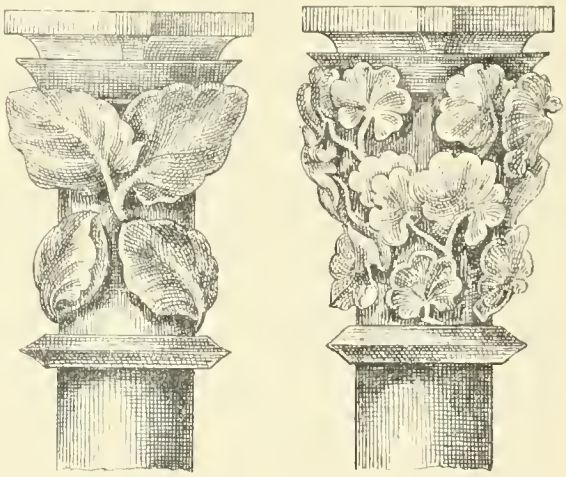
PLANCHE XIII.

Extérieur du chœur.

*Chapiteaux et motifs divers.*

Chêne.
Vigne allongée ou armoise.
Trèfle.
Vigne ondulée.
Chélidoine ondulée.
Renoncule ou géranium des champs.
Lierre.

Les plantes que nous avons reconnues ne sont pas nombreuses. Cela tient d'abord à ce que les artistes de Cologne, ainsi que nous venons de le dire, n'ont pas toujours suffisamment indiqué le caractère principal, distinctif, des plantes choisies pour leurs compositions ; et ensuite, c'est que certaines compositions doivent avoir été inspirées par une flore locale qui nous est inconnue. Enfin, nous pouvons certifier que toutes les plantes indiquées par Boisserée comme figurant sur sa Planche IX ne s'y trouvent pas, à commencer par la berce, le plantain et l'érable.



Comme spécimen de la flore de Cologne, nous donnons ici le chapiteau de hêtre et le chapiteau de mauve du triforium. On les dirait composés et sculptés par un artiste français, tant ils se rapprochent des nôtres. Ils ont été dessinés pour nous, d'après la planche IX, par M. Toussaint-Lacroix, artiste distingué, qui habite Clamart, et auquel nous renouvelons tous nos remerciements.

## Conclusion.

Si la thèse des origines germaniques est depuis fort longtemps abandonnée, si tous les savants de bonne foi reconnaissent aujourd'hui que l'architecture gothique est essentiellement française, étant née sur les bords de la Seine, de l'Oise, de l'Aisne

et de la Marne, il n'en est pas de même de la légende scientifique qui a voulu faire de la cathédrale de Cologne le type de l'art chrétien du moyen âge. Il y a encore sur ce point des esprits qui hésitent. C'est pourquoi nous avons voulu combattre cette fausse légende, avec toutes les preuves que fournissent l'histoire et l'aspect du monument lui-même ; espérant qu'avec le temps et la persévérance, on finira par en avoir tout à fait raison, et par reconnaître que si le colosse, placé sous l'invocation de saint Pierre, qui se dresse avec ses tours, ses milliers de clochetons et de pinacles sur la rive gauche du Rhin, peut faire, à juste titre, l'orgueil de l'Allemagne, il ne peut, malgré la beauté de sa partie ancienne, s'imposer comme type, synthèse, ou Parthénon de l'architecture religieuse du moyen âge.

Émile Lambin.

# Les *Arti* de Florence.

Le baptistère de Saint-Jean. — La cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur. — L'oratoire d'Or San Michele.

LES *Arti*, ces corporations populaires, dont le rôle a été si important dans le gouvernement de la République de Florence, ont, en tant que sociétés privées, puissamment contribué à l'édification et à la décoration de plusieurs des plus importants monuments religieux de la cité.

Le but de la présente étude étant de faire ressortir les *Arti* à ce point de vue, il m'a paru nécessaire d'expliquer leur organisation et, comme conséquence, de rappeler les traits essentiels de l'histoire et du régime politique de Florence.

Après cette introduction, je passerai aux principaux édifices qui ont été patronnés par les *Arti :* le Baptistère de Saint-Jean, la cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur et Or San Michele, en insistant sur cet oratoire d'un caractère si particulier.

## I

### PRÉCIS HISTORIQUE.

FLORENCE a peu marqué du temps des Étrusques ; c'était Fiesole, située sur la colline voisine, qui avait la prédominance, en raison de sa forte position stratégique.

Les Romains vainqueurs s'établirent à Fiesole l'an 44 avant Jésus-Christ, et quelques années après, une petite colonie fut créée entre la colline et l'Arno.

On a cru longtemps que Florence ne fut alors qu'une sorte de tête de pont pour défendre le passage du fleuve ; de récents travaux d'édilité ont fait découvrir d'importants vestiges de constructions romaines et montré que la colonie avait un mur d'enceinte, un capitole et des thermes.

Mais n'eût-on rien trouvé, que les mœurs et les institutions de la cité démontrent une influence romaine prépondérante, alors que des Étrusques il ne reste que l'appareil en bossage des constructions et quelques accents gutturaux dans le langage.

Dès le premier siècle de notre ère, la Toscane fut évangélisée ; en l'an 90, Fiesole et Florence avaient un évêque, saint Romulus. La contrée eut ses martyrs ; le plus populaire est Minias, soldat romain, qui subit la torture au III^e siècle ; son nom, devenu Miniato, est encore porté par plusieurs localités.

La lutte fut très vive entre le paganisme et la religion nouvelle ; au IV^e siècle encore il y avait à Florence un parti païen puissant, à ce point que les chrétiens durent composer avec lui ; une statue de Mars fut enlevée de son temple et, par transaction, placée sur la rive de l'Arno.

Le paganisme vaincu définitivement, Florence s'adonna avec ferveur à la religion chrétienne.

Après la chute de l'Empire, la Toscane passa sous la domination des Lombards, mais elle conserva les institutions municipales octroyées par les Romains dès le principe.

Lorsque les Lombards furent vaincus par Charlemagne, elle fut administrée par les vicaires impériaux, souvent secondés par les évêques.

A la mort de l'empereur, la Toscane devint un marquisat, qui échut ensuite à la Comtesse Mathilde ; en 1102, la Grande Comtesse fit donation de ses biens au Saint-Siège.

La donation comprenait les terres patrimoniales et les fiefs de la couronne ; les papes acceptèrent la totalité, mais les empereurs refusaient la cession des fiefs. De là, entre la papauté et l'Empire, des différends qui durèrent plus de deux siècles.

Les cités de la Toscane prirent parti les unes pour l'Empire, les autres, dont Florence, pour le Saint-Siège ; au fond elles cherchaient à profiter des circonstances pour assurer leur indépendance et leur autonomie. Un écrivain du temps, Othon évêque de Freisingen en Bavière, fils de Léopold, marquis d'Autriche et d'une fille de l'empereur Henri IV, a tracé un tableau intéressant de

l'état de ces peuples, dans sa *Chronique depuis Adam jusqu'en 1146*.

« Ils ont dépouillé la barbarie ; ils doivent aux propriétés du sol et de l'air quelque chose de la douceur et de la sagacité des Romains, l'élégance de leur langue, l'urbanité des mœurs, leur habileté à conduire les affaires publiques. Ils aiment la liberté, détestent l'insolence du pouvoir, veulent des consuls qui les conseillent, non des maîtres qui leur commandent et ils les changent tous les ans pour prévenir l'esprit de domination. Il y a chez eux trois classes d'hommes : les capitaines, les vavasseurs, le peuple. Dans ce pays partagé entre les villes, on trouverait à peine un noble ou un magnat qui n'obéisse à la sienne. Pour être toujours en état de comprimer leurs voisins, elles ne dédaignent pas d'investir des dignités et des ceinturons de la chevalerie des jeunes gens de condition inférieure, les premiers venus parmi les ouvriers des arts manuels que les autres peuples écartent comme la peste des fonctions élevées et libérales ; c'est ainsi qu'elles l'emportent en richesses et en puissance sur toutes les villes du monde. Ce qui augmente encore leur force, c'est l'absence des rois, qui ont coutume de résider au Nord des Alpes. Sur ce point seulement elles conservent quelques traces de l'ancienne barbarie, que, fières de vivre sous des lois, elles n'en ont pas le respect. Le prince qui a droit à leur obéissance ne l'obtient que s'il leur fait sentir, au moyen d'une armée, le poids de son autorité. Quand il se présente pour réclamer ce qui lui est dû, elles l'accueillent en ennemi. »

Othon était venu en Italie ; il est mort en 1158 ; son livre a probablement été écrit vers 1156.

Le prélat a vu juste, sauf pour la douceur des mœurs ; de son temps elles étaient sans doute comme il les a jugées, mais elles se modifièrent singulièrement plus tard ; il a bien marqué l'esprit d'indépendance et de démocratie qui se manifestait surtout depuis la mort de la Grande Comtesse, survenue en 1115.

Je ne puis ici, dans une étude spéciale et limitée, suivre pas à pas le développement de la Commune de Florence ; l'histoire, du reste, en est fort compliquée et, malgré de nombreux travaux, il est des points qui n'ont pas encore été éclaircis. Par exemple, à cinquante ans près, on ne peut déterminer la date de la création de la République ; pour cette forme de gouvernement, il n'y a pas eu de proclamation officielle, comme l'usage s'est établi depuis dans d'autres contrées.

Voici les principales étapes de la transformation.

L'autorité des vicaires impériaux s'était affaiblie de plus en plus ; il ne s'exerçait plus guère que pour la perception de l'impôt impérial ; et, par une conséquence naturelle, l'autonomie des communes se fortifiait. Florence indépendante, sinon en droit, du moins en fait, avait déjà en 1184 un magistrat municipal, le podestat et des consuls représentant le commerce et l'industrie qui, plus tard, furent organisés en corporations régulières, les *Arti*.

En 1207, le podestat fut investi de pouvoirs civils, judiciaires et militaires ; mais il ne restait qu'un an en fonction et devait forcément être étranger à la cité, afin de rester indépendant entre les partis.

Il était élu par les consuls qui émanaient d'un conseil de cent *buonomini*, élus à leur tour par diverses catégories de contribuables.

La qualification de consul était un souvenir de Rome ; nous la retrouverons jusqu'à nos jours (1).

Les consuls des *Arti* prirent une importance de plus en plus grande ; en 1267, ils formèrent l'un des Conseils administratifs et politiques de la Commune ; en 1282, on créa, pour remplacer les *buonomini*, une magistrature, les *Priori delle Arti* ; elle subsista jusqu'à la chute de la République.

La qualification de prieur fut adoptée parce que Jésus-Christ avait nommé ses apôtres *Primi inter pares*.

Malgré les luttes intestines, malgré les guerres avec Sienne, Arezzo et Pise, malgré de fréquentes modifications dans le système administratif,

1. Les dignitaires de l'Académie de la *Crusca* portent encore ce titre. L'Académie a été fondée en 1582, par le grand-duc Cosimo Ier, pour fixer la langue littéraire italienne. *Crusca* veut dire *Son* ; la mission de l'Académie étant de séparer le son de la fleur du langage.

la Commune de Florence poursuivra durant le XIIIe siècle son immuable programme : abaissement des grands, développement du commerce et de l'industrie.

Son acte le plus mémorable est de 1289 ; c'est l'un des plus importants dont l'humanité et la chrétienté peuvent s'honorer

Le 6 août, le gouvernement prit « *in Dei nomine* » la délibération suivante :

« La République, considérant que la liberté est un droit imprescriptible de la nature, qu'elle ne peut dépendre de l'arbitraire d'autrui, que cette liberté doit non seulement être maintenue, mais étendue sur les territoires florentins, décrète l'abolition de toute espèce de servitude temporaire ou à vie. »

Pour être juste, il faut reconnaître que, dès 1256, la Commune de Bologne avait pris, en principe, une semblable décision, mais elle contenait de si grandes restrictions, que l'application en était restée illusoire.

L'histoire n'est pas la justice ; l'acte de Florence est presqu'inconnu dans les annales de la liberté (1).

Les intérêts de la religion et des œuvres pies, de l'édilité et de la défense de la cité furent également, durant le XIIIe siècle, l'objet de la sollicitude de la Commune et des habitants de Florence.

De l'initiative privée résultent plusieurs hôpitaux, couvents et les églises del Carmine, de Santa Maria Novella, de Santa Croce, de San Spirito.

La Commune ordonna la construction des ponts sur l'Arno, la troisième enceinte fortifiée, la Loggia d'Or San Michele et la réédification de la cathédrale.

Je ne mentionne que les principales institutions et les plus importants travaux.

## II

LA lutte entre Guelfes et Gibelins, commencée en 1215 à propos d'une querelle de famille, était devenue promptement politique ; les Guelfes tenaient pour le pape, représentant l'idée nationale et populaire ; les Gibelins étaient pour l'Empereur, représentant l'élément aristocratique et étranger.

La majorité de Florence était Guelfe, mais par moments elle fut vaincue par les Gibelins ; de là des changements dans les institutions selon le triomphe de l'un ou l'autre parti, des exils et des confiscations.

En dernier lieu, les Gibelins, alliés à Arezzo, furent vaincus, en 1289, par la prise de cette cité, mais, comme après les précédentes, défaites le feu couvait sous la cendre : on sentit qu'il fallait l'éteindre.

D'autre part, les institutions de Florence ne formaient pas un faisceau compact ; on pensa qu'il était nécessaire de les codifier et de les fortifier, afin de rendre plus facile aux pouvoirs publics l'anéantissement de l'influence gibeline, l'abaissement des grands et l'application du régime démocratique.

Dans ce but, les Conseils de la Commune et le peuple adoptèrent, en 1293, un statut dénommé *Ordinamenta Justitiae*.

Le statut ne concerne pas seulement l'administration de la justice, il détermine l'organisation de la République ; sauf la création d'une magistrature nouvelle, le gonfalonier de justice, l'ordonnance ne crée aucune innovation importante ; elle ne fait que confirmer les décisions antérieures et leur donner une plus grande autorité.

La constitution de 1293 ne prit fin qu'en 1532, lorsque la Principauté remplaça la République ; il y eut, pendant cette longue durée, des modifications importantes ou secondaires et des éclipses totales en temps de dictature, mais l'esprit resta le même.

Le statut n'est certes point parfait, mais il a atteint son but: les grands furent abattus, la prédominance démocratique assurée, la domination étrangère repoussée.

Sous ce régime, le plus libéral du moyen âge, le commerce et l'industrie se développèrent ; la culture intellectuelle et les arts s'élevèrent à un degré très rarement atteint ; la religion fut hautement honorée et la charité exercée avec la plus grande générosité.

C'est ainsi que, par un gouvernement populaire et catholique, ce pays de Toscane, petit par son

1. C'est dans ce document qu'on relève pour la première fois, je crois, le mot République ; généralement on disait : La Commune de Florence.

En France, le roi Louis XI autorise en 1461 et 1462, sur divers points du territoire, la vente des *esclavos* et des *esclavas*. Ce n'est que le 4 août 1789 que le servage fut aboli.

étendue, devint le premier de l'Europe et fit germer dans sa terre tous les principes de la civilisation moderne.

Je vais résumer d'une façon générale les ordonnances et les diverses institutions successives de la République.

Le pouvoir exécutif et législatif appartient aux prieurs ; ils sont nécessairement choisis parmi les consuls des *Arti ;* ils ne restent que deux mois en fonction; ils élisent le gonfalonier de justice qui également ne remplit son emploi que pendant deux mois (1). Le gonfalonier veille à l'exécution des lois, il conserve dans son domicile le gonfalon de la République, la croix rouge sur champ blanc ; en cas de péril grave et imminent, il fait flotter le gonfalon et réunit mille hommes d'armes en permanence à ses ordres. En fait, le gonfalonier a rarement usé de ses prérogatives, et presque toujours il s'est contenté d'un rôle décoratif. Il était moins qu'un roi constitutionnel ou que le président d'une république moderne, puisqu'il n'avait pas le choix des ministres.

Dans les actes officiels, il est toujours désigné après les prieurs.

Les prieurs et le gonfalonier formaient la Seigneurie de la République.

A côté d'elle se trouvaient diverses fonctions, dont les principales étaient :

Le podestat, investi d'une juridiction civile et criminelle ; il était assisté de conseils et de juges.

Le capitaine du peuple, chef des milices.

L'exécuteur des ordonnances de justice. Ces trois fonctions devaient être remplies par des étrangers.

Les capitaines de la *Parte Guelfa*, institués d'abord pour la répartition des biens confisqués aux Gibelins, devinrent bientôt un organe politique puissant, sorte de Comité de salut public.

Il y avait, en plus, de nombreux conseils, dont la composition et les attributions ont beaucoup varié. Le grand conseil du peuple, par exemple, fut d'abord de huit cent trente membres, puis de deux mille cinq cent septante-quatre. En principe, les membres des conseils étaient inscrits au rôle des contributions et des milices ; ils ne jouissaient d'aucune initiative et n'étaient consultés que pour accepter ou refuser des propositions.

Le peuple — contribuables et miliciens — pouvait aussi être convoqué *a parlamento;* les réunions avaient lieu dans les grandes églises, ou sur des places publiques ; on votait, par acclamation, sur des questions simples, par exemple sur la *balia*, pouvoir discrétionnaire mais temporaire donné à la Seigneurie, en cas de péril grave, ou de changements dans le statut.

En réalité et malgré ces multiples rouages — et je ne les mentionne pas tous — le pouvoir effectif était aux prieurs, sauf dans les cas de dictature.

A l'origine, les prieurs avaient été nommés par les consuls et un Conseil d'anciens, mais ensuite les prieurs sortants désignèrent leurs successeurs; il y eut des abus et des intrigues à ce point qu'on dut procéder autrement ; on dressa tous les six mois une liste d'éligibles ; les noms furent mis dans des bourses et tirés au sort jusqu'à épuisement.

Le nombre des prieurs a varié de trois à huit, normalement il était de six ; ils représentaient les quartiers de la cité et les *Arti.*

Nul ne pouvait être inscrit sur la matricule d'un *Arti* s'il était noble ; pour tenter d'être consuls d'un *Arte* et ensuite prieurs, les nobles en grand nombre abandonnèrent leur qualité ; si un désanobli faisait quelques tentatives contre le peuple, il était anobli à nouveau et par conséquent exclu des fonctions publiques.

Pendant quelque temps, tout inscrit sur une matricule devait effectivement exercer le métier; on reconnut que c'était excessif et qu'ainsi on risquait de se priver du concours de citoyens considérables ; on se contenta alors de l'inscription pure et simple. C'est ainsi que Dante figura au rôle des pharmaciens ; mais les consuls de l'*Arte* avaient toujours le droit de refuser l'inscription.

Personne ne pouvait exercer sa profession, s'il n'était inscrit sur la matricule d'un *Arte.*

On peut être étonné qu'avec un système si compliqué et si variable, un gouvernement ait

1. Le gonfalon de justice fut, dans certains moments, confié à des princes étrangers pour un temps plus ou moins long ; en 1502, on nomma un gonfalonier à vie; il dura dix ans, puis on revint au magistrat élu pour deux mois.

pu fonctionner; et cependant malgré les tumultes intérieurs, les guerres, les dictatures, les désastres, la République de Florence a duré 250 ans et assuré la prospérité du pays.

## III

C'EST que les *Arti* formaient la base de l'organisation ; ils étaient le travail, la vitalité et l'intelligence.

Leur action eût pu devenir dangereuse si elle n'avait été sagement limitée;elle pouvait s'exercer par des délégués seulement et non par le suffrage universel.

Sans doute l'organisation des corps de métiers est très ancienne en Italie, puisque, déjà en 714 avant notre ère, le peuple de Rome était groupé en neuf corporations.

Sous l'Empire, ce nombre s'accrut beaucoup, mais les corporations étaient soumises à l'autorisation préalable qui n'était pas toujours accordée.

Pline, gouverneur de la Bithynie, demanda à Trajan de reconnaître le collège des charpentiers ; l'empereur refusa.

Dans l'Italie du moyen âge, on trouve des corporations organisées ; en 943, Ravenne avait une association de pêcheurs.

Mais ce n'étaient que des associations purement professionnelles ou religieuses ; elles ne constituaient pas un organe politique.

C'est Florence qui leur donna ce caractère et qui étendit leur organisation aux professions intellectuelles.

Leur nombre fut d'abord limité à trois. La *Calimala*, la *Lana* et les *Cambiatori* ; puis insensiblement il s'étendit à vingt et un.

La République jugea nécessaire d'établir dans les *Arti* une hiérarchie; elle les divisa en *Arti* majeurs et en *Arti* mineurs, dans des proportions déterminées.

Parfois, à la suite de troubles politiques et d'intrigues, les proportions furent modifiées au profit des mineurs, et même par transaction on créa des *Arti* intermédiaires entre les majeurs et les mineurs.

Normalement et selon les statuts de 1293, les vingt et un *Arti* étaient ainsi divisés.

### Arts majeurs.

1. *Giudici e notari :* juges et notaires.
2. *Mercanti :* marchands de drap.
3. *Lana :* industrie de la laine.
4. *Seta :* industrie de la soie.
5. *Cambiatori :* changeurs et banquiers.
6. *Medici e speziali :* médecins et pharmaciens.
7. *Pellicciai e vajai :* pelletiers.

### Arts mineurs.

1. *Linajoli e rigatteri :* industrie du lin et fripiers.
2. *Calzolai :* cordonniers.
3. *Fabri :* forgerons.
4. *Oliandi e pizzicaiuoli :* marchands d'huile et charcutiers.
5. *Beccai :* bouchers.
6. *Vinattieri :* cabaretiers.
7. *Albergatori maggiori :* hôteliers principaux.
8. *Correggiai :* bourreliers, selliers.
9. *Galigai e cuoiai :* tanneurs, corroyeurs.
10. *Corrazzai e spadai :* fabricants d'armures et d'armes.
11. *Chivaiuoli e calderai:* serruriers et forgerons.
12. *Maestri di pietre e di legname :* maîtres-maçons et charpentiers.
13. *Legniaioli :* menuisiers.
14. *Fornai :* boulangers [1].

A s'en tenir aux titres, cette répartition paraît défectueuse et incomplète, le nombre des professions et métiers soumis à la gabelle au commencement du XIVe siècle étant de soixante et treize, mais, en fait, tous les métiers étaient représentés dans les *Arti*, au moyen de rattachements quelquefois assez étranges.

Nous n'avons pas de liste complète de tous ces rattachements, mais en voici quelques-uns.

L'art des médecins et des pharmaciens avait les barbiers, les épiciers et droguistes, les merciers, les parfumeurs, les céramistes, les imprimeurs et libraires, les peintres.

La soie comprenait les orfèvres et les brodeurs.

Des menuisiers dépendaient les sculpteurs sur bois.

1. La nomenclature diffère selon les auteurs ; les différences proviennent généralement d'erreurs de copie ou de traduction. Je me suis rangé à l'avis de M. le sénateur Villari, ancien ministre, l'auteur le plus qualifié pour l'histoire de la République de Florence.

Les maîtres-maçons avaient les architectes et les sculpteurs sur marbre et sur pierre.

Tout en faisant partie des *Arti*, les professions et métiers pouvaient, du reste, se constituer en associations particulières, dans un but d'intérêt professionnel, de charité, de plaisir.

Les peintres étaient en Confrérie de Saint-Luc.

Les diverses branches de l'industrie de la laine : teinturiers, foulons, étendeurs, etc. avaient chacune son *universita* spéciale.

Les associations religieuses n'étaient pas représentées dans les *Arti*, mais elles étaient groupées par paroisses, abbayes, couvents, hôpitaux.

En 1340, pour une population d'environ 100,000 âmes, Florence et les environs comptaient : 5 abbayes, 57 églises paroissiales, 24 monastères de femmes, 22 couvents d'hommes, 30 hôpitaux.

Toutes les associations civiles ou religieuses avaient une existence propre et des biens.

Puisque la République a cru nécessaire de mettre les *Arti* en rang hiérarchique, c'est qu'elle a eu des motifs dont quelques-uns peuvent nous échapper, mais dont d'autres apparaissent clairement.

Les juges et notaires tiennent le premier rang, à cause de leur intégrité et de leur science juridique.

Les notaires étaient au nombre de 600 ; dans la coutume d'alors, ils rédigeaient toutes les délibérations des pouvoirs publics ; chaque office du gouvernement, chaque *Arti*, chaque association constituée avait le sien ; tous les actes civils ou commerciaux entre particuliers étaient conclus par devant notaire. Ils exerçaient leurs fonctions en dehors du domaine de la cité ; on disait en Italie : Florence est la source des notaires.

Les *Mercanti*, qu'on nommait la *Calimala*, à cause du quartier qu'ils occupaient et la *Lana* faisaient vivre à Florence 30,000 personnes, un tiers environ de la population.

La *Seta* avait l'important commerce de la soie et de la broderie [1].

Les *Cambiatori*, changeurs et banquiers, étaient les premiers du monde ; ils avançaient des fonds aux rois et étaient chargés par le pape de recouvrer les redevances dues au Saint-Siège. Leurs affaires s'étendaient partout : la maison de banque des Médicis avait plus de vingt offices en Europe. En 1252, les banquiers de Florence avaient frappé le florin d'or ; il fut reconnu de si bon aloi, que partout, en Asie comme en Europe, il fut aussitôt accepté.

Les médecins, pharmaciens et droguistes avaient également une grande importance, en raison de leur spécialité et du commerce des épices avec l'Orient. On doit faire remarquer ici que les membres d'un *Arte* ne se renfermaient pas toujours dans l'exercice de leur profession Au XV^e siècle, un pharmacien, dont l'officine existe toujours, était qualifié d'historien, moraliste, poète, orateur ; il avait fait valoir ses talents à Rome, Naples, Bologne et Sienne.

On s'explique moins le rang du pelletier dans les Arts majeurs et surtout la place, dans les Arts mineurs, des *maestri* qui viennent après les bouchers, les *maestri* comptant dans leur association les célèbres architectes qui ont élevé le palais de la Seigneurie, la cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur et d'autres édifices.

Chaque art nommait son gonfalonier spécial et ses consuls ; il avait son écusson, sa résidence, palais ou maison selon sa fortune, son oratoire, ses hôpitaux.

L'*Arte* était maître de son organisation intérieure ; les règlements, dont plusieurs ont été conservés, sont remarquables d'intelligence, de bon sens pour assurer la probité des opérations commerciales [1]; les registres de comptabilité étaient rigoureusement tenus. En tête se trouvait une invocation. Voici un texte copié sur le registre d'un membre de l'*Arte dei Maestri*.

« Au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, et « de sa bienheureuse mère sainte Marie, et de « toute la cour divine, qu'il me soit accordé à « moi Alberto et à ceux à qui je parle et qui me « parlent, de faire en ce siècle ce qui est de son « honneur et de son respect ; en sorte qu'après

1. La *Seta* était appelée aussi *Arte por San Maria*, transposition du nom de la rue *Via Santa Maria sopra poria*. Ces modifications n'étaient pas rares : de *San Michele in orto*, on a fait *Or San Michele* ; ces noms ont été maintenus de notre temps.

1. Voir plus loin l'organisation de la *Calimala*.

« ma fin et la fin de ceux qui viendront après « moi, nous puissions être paisibles dans le saint « royaume de Dieu.

« Dieu le fasse. Amen. »

Certains *Arti* avaient leurs juges particuliers ; d'autres, et les plus importants, portaient leurs litiges devant la *Mercanzia*, chambre de commerce qui connaissait aussi des conflits qui pouvaient surgir entre les *Arti*.

Les *Arti* majeurs jouissaient, en raison de leur importance, d'une plus grande considération que les autres; ils représentaient le *popolo grasso*, alors que les *Arti* mineurs représentaient le *popolo magro* ou *minuto*, tant il est vrai que dans un régime démocratique, il s'établit naturellement une sorte d'oligarchie.

Les majeurs figuraient par délégation dans des conseils plus puissants et plus nombreux que ceux où les mineurs avaient accès ; la *Mercanzia*, notamment, était recrutée exclusivement dans les majeurs.

Le collège des prieurs était de préférence choisi parmi les consuls des Arti majeurs ; il y eut cependant des exceptions : un boucher fut prieur en même temps que Dante [1] ; lorsque le système du tirage au sort fut adopté, on mettait dans les bourses une majorité de consuls majeurs.

Les *Arti*, émanant d'un peuple foncièrement artiste, se complurent dans la décoration de leurs oratoires particuliers, tabernacles et résidences.

Relativement aux nombreux ouvrages qu'ils ont commandés, il en reste peu — sauf pour les écussons — sur les murailles et dans les musées:

De Jacopo da Casentino (1310) : une grande fresque *La Madone et l'Enfant*, commandée par l'*universita* des teinturiers.

De Francesco Fiorentino (XV^e siècle) : *La Madone, l'Enfant et des Saints*, fresque pour les pharmaciens.

De Nicolo di Piero Gerini (✠ 1415) : le *Couronnement de la Vierge*, tableau demandé par les changeurs.

De Fra Angelico (1387-1455) : *la Madone et l'Enfant* avec les anges musiciens, commandé par les tripiers.

De Donatello (1386-1466): la statue de sainte Marie-Madeleine, pour la résidence de la Calimala.

De Giovanni della Robbia : le groupe en terre émaillée, *La Madone et l'Enfant*, pour la corporation des médecins et plus spécialement pour les pharmaciens, et l'inscription portant les mots:

SVB GVBERNATOE ARTIS AROMATAR.

D'Antonio del Pollaiulo (1429-1498): *La Prudence*, pour la *Mercanzia*.

De Piero del Pollaiulo (1441-1490) : *L'Espérance, la Justice, la Foi, la Tempérance, la Charité*, même destination.

De Botticelli (1447-1510): *La Force*, même destination.

La *Mercanzia* avait sur son palais du XV^e s., qui existe toujours, la figure de Dieu et l'inscription : Toute sagesse vient de Dieu Seigneur.

De Filippino Lippi (1459-1504): *la Madone et l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Antoine, abbé*, pour la résidence des armuriers.

D'Allori (1535-1607) : *La Madone, l'Enfant et des Saints*, pour les fouleurs de laine.

Il y avait, du fait des *Arti*, beaucoup d'autres peintures et sculptures, mais elles ont été dispersées, dans les musées, les églises et les tabernacles, ce qui rend impossible leur détermination.

On trouvera plus loin les statues commandées par les *Arti* pour Or San Michele.

La Commune de Florence sut tirer parti de ces dispositions.

Elle avait à un haut degré le sentiment religieux et le désir de doter la cité de temples magnifiques, et en ceci elle répondait parfaitement aux vœux du peuple.

Mais son budget ne lui permettait pas toujours de réaliser les projets et de continuer les entreprises commencées.

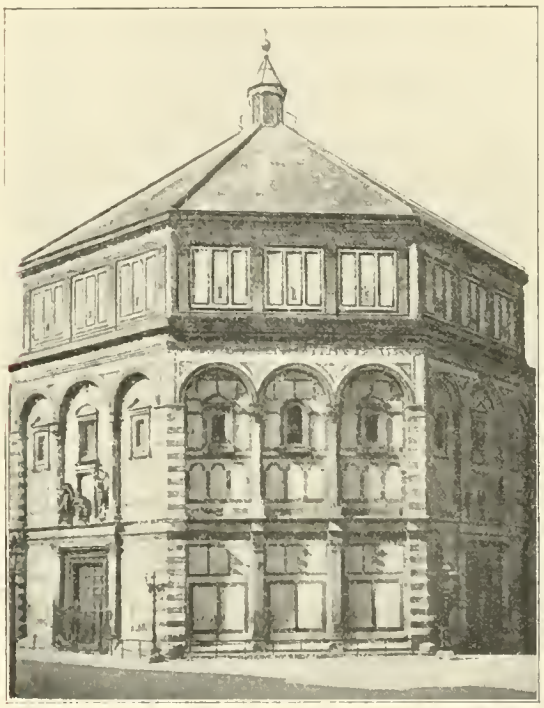
Elle s'adressait alors aux *Arti* les plus riches et leur accordait l'honneur de la garde de certains édifices religieux, à la charge pour eux de pourvoir aux dépenses entraînées par les travaux d'architecture, d'art, de décoration, comme aussi aux frais de la célébration du culte.

La Commune cependant venait parfois en aide aux caisses des *Arti*, soit par des subven-

1. Les noms des consuls ont été conservés, mais on ne connait leurs professions qu'exceptionnellement; on sait cependant comment les choses se passaient d'habitude.

tions variables selon l'état de ses finances, soit en autorisant temporairement les *Arti* à percevoir des impôts spéciaux et certaines redevances, dont le montant devait être exclusivement affecté à l'édifice patronné.

C'est ainsi que la *Calimala* reçut le Baptistère de Saint-Jean et la basilique de San Miniato; la



Baptistère de Saint-Jean (XIIe siècle).

*Lana*, la cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur, et la *Seta*, le soin de la décoration extérieure d'Or San Michele.

Je m'en tiendrai à ces trois monuments.

## IV

### LA CALIMALA.

IL ne sera peut-être pas sans intérêt de connaître l'organisation de l'un au moins des *Arti* investis d'un grand patronat.

Nous prendrons celle de la Calimala ; elle est connue en détail par le statut de 1302, qui visiblement résume des règlements antérieurs.

Il constitue un type dont se rapprochent les règles suivies par les autres *Arti*, autant que les exigences professionnelles le permettaient.

Le Statut débute par l'invocation chrétienne : « Au nom de Dieu, amen.

« Ceci est le statut de l'art et de l'université « des marchands de la Calimala de Florence, « fait en l'honneur de Dieu, de la Madone et des « saints Jean-Baptiste, Pierre et Paul, Philippe, « Jacob, Miniato, Zenobi, Liparata et de tous « les saints et saintes de Dieu. Et à l'honneur et « à la soumission de la Sainte Église de Rome, « du souverain Pontife, des bons et heureux « statuts de la Commune de Florence et de tous « les marchands de la Calimala. »

La foi catholique sera observée et les pratiques religieuses seront suivies, selon la règle de Florence ; l'*Arte* donnera conseils et aide à la Commune pour la destruction de l'hérésie.

Celui qui blasphémera Dieu, la sainte Marie et les Saints, ou qui en parlera vilement à la Calimala, sera puni d'une amende.

Les membres de l'*Arte* et les personnes qui y sont attachées observeront, les jours de fêtes dénommés au statut (au nombre de trente), plus les dimanches, plus les autres jours que désigneront les consuls de l'*Arte*.

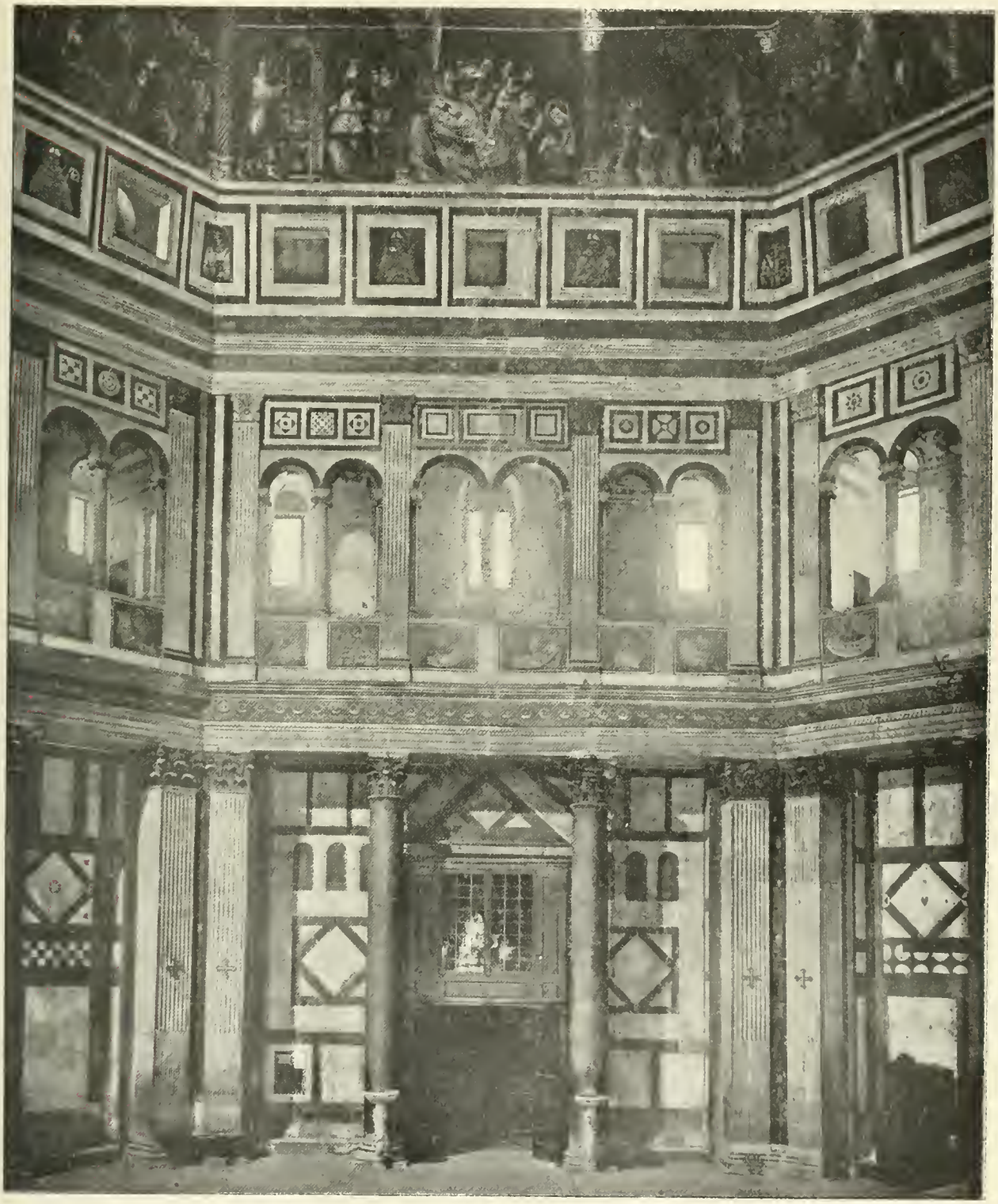
Les consuls, accompagnés de deux membres, feront selon leur conscience, la veille de Noël et à la mi-janvier, des distributions d'argent aux couvents, églises, hôpitaux et aux pauvres.

Les consuls veilleront à ce que l'*Opera* de Saint-Jean fasse, à des jours déterminés de chaque semaine, des distributions de pain aux pauvres qui se présentent au temple et que l'œuvre recherche à domicile les pauvres *vergognosi* — honteux — de la cité et des environs.

Ils feront également des distributions à l'hôpital San-Jacopo placé sous la protection de la Calimala.

Pour honorer le Dieu tout-puissant, sa Mère bienheureuse, et tous les saints et saintes de Dieu, les consuls sont tenus de faire dire chaque matin dans le temple de Saint-Jean une messe par les moines des Ordres mentionnés au statut ; ces messes seront célébrées selon le rite suivi au Palais de la Seigneurie ; d'autres prêtres diront trois messes chaque matin en suivant la règle ordonnée par l'évêque de Florence.

Toutes ces messes sont indépendantes des cérémonies spéciales en l'honneur de saint Jean.



Intérieur du Baptistère. (Photographie d'Alinari.)

Les consuls pourvoiront comme il leur conviendra aux émoluments de ces moines et prêtres ; ils leur fourniront de très beaux parements sacerdotaux.

La veille des fêtes de saint Jean et de saint Philippe, patrons de la corporation, les consuls de la Calimala inviteront la Seigneurie et les consuls des autres *Arti* à se rendre au temple, cierges à la main ; les consuls des autres *Arti* seront accompagnés des délégués de leur corporation.

Les adhérents à la Calimala et ceux des branches accessoires de la corporation doivent s'abstenir de faire de l'usure, « parce que ce péché déplaît beaucoup à Dieu ». Ils ne pourront jouer qu'aux dames et aux échecs ; ils fermeront leurs boutiques les dimanches et fêtes et aux heures des obsèques des membres de la corporation. »

Après les prescriptions d'ordre moral, le statut s'occupe d'une façon minutieuse de l'organisation intérieure et professionnelle de la corporation.

Les *Mercanti* travailleront exclusivement les draps de provenance étrangère, *panni oltramontani ;* ils les achèteront dans le Brabant, les Flandres et surtout en France (1).

Lorsque les étoffes étaient au point, on les exportait.

Dès que la fabrication de la Calimala fut connue, sa clientèle s'étendit dans le monde entier, les acheteurs arrivèrent en foule, séduits par la qualité de la marchandise et la scrupuleuse honnêteté des opérations industrielles et commerciales.

Ce résultat avait été obtenu et s'est maintenu grâce à un règlement sévère appliqué avec rigueur.

La direction de la Calimala appartient à des consuls élus tous les semestres par les notables de l'*Arte;* sont notables ceux qui ont été notés comme tels par les consuls et qui exercent le métier depuis quatre ans.

Les consuls sont aidés dans leurs travaux par un notaire et un camerlingue qui, en fait, est un caissier ; en certains cas, ils délibèrent avec des conseils formés de membres des diverses branches de l'*Arte* ; au besoin, ces conseils peuvent révoquer les consuls.

Les consuls font observer les règlements de la corporation et veillent au moyen d'inspecteurs, *sensali*, et d'experts, *periti*, à la bonne qualité des marchandises : au mesurage exact des pièces, emploi des matières tinctoriales, etc. Si un marchand est pris en récidive de défauts, les consuls peuvent refuser à ses draps le *bollo*, l'estampille de la Calimala si appréciée dans le commerce de la draperie ; c'était un plomb aux armes de l'*Arte:* une aigle tenant dans ses serres un sac cordé (1).

Les consuls connaissent les différends entre les membres de la corporation et font rentrer les créances.

Au besoin, ils sont investis de la *balia*, pouvoir discrétionnaire, qui leur permet de modifier les règlements et de prendre d'urgence les mesures nécessaires au bien de la corporation.

La Calimala, faisant uniquement le commerce d'exportation, était organisée à l'étranger d'une façon extrêmement remarquable.

Elle avait en Europe et en Orient des hôtelleries qui étaient sa propriété ; en France, on en comptait vingt-cinq : c'étaient aussi des entrepôts de marchandises. Là le voyageur, patron ou commis, trouvait non seulement gîte et sécurité, mais, au moyen de traites, l'argent nécessaire à ses affaires.

Il y a plus, la Calimala accréditait auprès du roi de France des consuls propres, chargés des intérêts de la corporation, de discuter, de puissance à puissance, les tarifs de douane et d'obtenir « *les conditions de la nation la plus favorisée* ».

Il n'y avait pas alors de droit international, ni d'agents officiellement chargés en permanence des intérêts de leurs concitoyens.

La République ne donnait que des missions temporaires ; c'est ainsi que Dante fut nommé ambassadeur de Florence auprès de la cité de

1. Leurs relations avec ce pays étaient si importantes, qu'à Florence on disait couramment : *la Calimala francese.*

La Calimala faisait tondre, lisser, assouplir et surtout teindre les draps étrangers ; la teinture ayant alors à Florence une perfection inconnue ailleurs.

1. L'écusson de la Calimala se voit encore à Florence fréquemment ; il ne faut pas le confondre avec les armes de la *Parte Guelfa* : un aigle tenant dans ses griffes un dragon.

San Gimigniano, à l'effet de régler une affaire spéciale.

On a cherché à montrer l'importance des affaires de la Calimala par la quantité de pièces de drap qu'elle fabriquait par an et par le nombre de ses boutiques ; ces chiffres ne peuvent rien prouver, pour la bonne raison qu'une boutique peut être plus ou moins spacieuse et que l'on ignore le mesurage de la pièce de drap ; le seul indice trouvé, et il est bien vague, c'est que quatre pièces constituaient la charge d'un mulet. Il est imprudent aussi de tenter d'apprécier en monnaies modernes la valeur du florin de Florence, c'est-à-dire de rechercher quelle est depuis le XIVe siècle la décroissance du pouvoir de l'argent.

Le florin d'or de la République équivaut en poids à une pièce d'or de notre temps qui vaudrait à peu près 11 francs 50 centimes à 12 francs, selon le titre.

Quelques économistes estiment que ce florin avait alors une puissance d'achat égale à environ 36 francs de notre temps ; d'autres vont jusqu'à 72 francs, le plus grand nombre admet 60 francs (1).

Du reste, ce qui est plus clair que tous ces calculs pour montrer l'importance de la Calimala et de la Lana, c'est que les deux industries faisaient vivre à Florence 30,000 personnes, soit un tiers environ de la population.

La Calimala était très riche et très généreuse: elle donnait beaucoup aux pauvres et entretenait trois hôpitaux.

Elle tirait ses revenus de ses nombreuses propriétés urbaines et rurales et des cotisations d'entrées et annuelles de ses membres.

Sous le nom de denier à Dieu, elle prélevait des taxes sur la vérification, le mesurage et l'estampillage des pièces de drap.

Les amendes étaient dans la coutume de Florence ; la Calimala en infligeait aux fabricants dont les produits étaient suspects et aux personnes qui ne remplissaient pas l'emploi ou le mandat qui leur avaient été confiés. Un consul de l'*Arte* pouvait, tout comme un employé, être condamné à l'amende.

1. Je cite ces chiffres en reconnaissant mon incompétence ; on peut discuter indéfiniment ; mais il me semble qu'avant de prendre le XIVe siècle, on devrait, ce qui n'est pas fait, s'entendre sur la même question pour le début du XIXe siècle.

## V

### LE BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN.

L'ORIGINE de la basilique de Saint-Jean n'a pas été clairement établie.

Une tradition, qui ne repose sur aucun fondement et qui cependant persiste dans le peuple, veut que Saint-Jean soit un temple païen transformé ; ce n'est pas sérieusement soutenable.

On pense que sur l'emplacement s'élevait, dès le Ve ou le VIe siècle, une église qui devint la cathédrale de Florence et siège épiscopal. Vers 1128, la métropole fut transférée dans l'église Santa Reparata, et la basilique de Saint-Jean fut déclarée l'unique baptistère de Florence. Depuis cette époque, tous les baptêmes se font à Saint-Jean ; cependant les registres conservés ne remontent qu'à 1450.

Le monument actuel est du XIIe siècle, mais on ne sait pas à quel moment il fut commencé.

En 1150, la Calimala en reçut la garde et le patronat, ce qui indique bien que déjà alors cette corporation était riche et puissante.

Durant près de quatre siècles, elle conserva la haute main sur la direction morale et matérielle de l'édifice ; mais, en hommes pratiques, les consuls ne tardèrent pas à comprendre que leurs affaires particulières et celles de l'*Arte* ne leur permettaient pas de s'occuper utilement de Saint-Jean.

Aussi ils déléguèrent une partie de leurs pouvoirs à une magistrature spéciale — l'expression est du temps — qui fut dénommée *opera* de Saint-Jean. En 1193, on trouve déjà un *operarius et rector*, et, en 1207, une bulle du pape Innocent III reconnaît l'emploi de *magistero* de l'opera.

Cette magistrature a toujours existé depuis ; elle est remplie de notre temps par trois personnes : le syndic de Florence, le directeur de l'Institut royal des Beaux-Arts et un troisième membre délégué par le ministre.

L'opera actuel a dans ses attributions la cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur, le campanile de Giotto et la basilique de San Miniato : il se désintéresse des affaires ecclésiastiques et ne s'occupe plus que de la partie matérielle.

Chaque année, selon un règlement de 1317, les consuls de la Calimala, avec l'adjonction de six membres élus de l'*Arte*, nommaient un *vice operario dell'opera di San Giovanni ;* ce devait être un homme de mœurs irréprochables, ni chevalier, ni gibelin; plus tard on lui adjoignit plusieurs consuls de l'*Arte*.

Les délégués avaient la police du temple et la surveillance des *famigliari*, c'est-à-dire des personnes attachées à un titre quelconque aux fonctions ou aux travaux des édifices patronés.

L'opera pouvait prendre des décisions fermes, mais dans les cas importants, il devait en référer au conseil de la Calimala ; soit directement, soit après autorisation, il ordonnait les travaux d'architecture et d'art, organisait les fêtes [1] et réglait les cérémonies du culte.

La caisse de l'opera avait sa comptabilité propre, elle était alimentée par les dons et legs, les ventes d'objets divers devenus sans emploi et un impôt spécial ordonné par la Seigneurie *per la fabbrica e adonamento*, construction et décoration.

Chaque année, aux fêtes des saints Jean, Philippe, Barnabé et Barthélemy, les prieurs, le gonfalonier de Justice, le podestat et les autres dignitaires de la Commune, les consuls des *Arti* majeurs et mineurs étaient tenus, sous peine d'amende, de remettre à l'opera des cierges dont les poids étaient fixés selon l'importance de la fonction ; à la place de la cire on pouvait verser la valeur en numéraire. La même taxe était exigée lorsque la personne prenait son emploi, et comme une très courte durée des fonctions était la règle absolue de la République, la recette résultant de la vente des cierges était sérieuse.

Lorsque les revenus étaient insuffisants, la caisse spéciale de la Calimala s'ouvrait avec générosité, et au besoin l'*Arte* s'adressait à la Seigneurie pour obtenir l'autorisation temporaire de prélever un impôt sur certains objets de consommation.

De pareilles taxes furent également accordées par la Seigneurie pour Sainte-Marie-de-la-Fleur.

En réalité, c'était le peuple qui payait, mais Florence était religieuse et fière de ses monuments et jamais il n'y eut à cet égard résistances ou plaintes.

Je vais maintenant passer en revue les travaux accomplis à Saint-Jean par la Calimala.

Je ne les décrirai point en détail, non que je ne les apprécie pas à leur valeur, mais parce que cette description ne rentre pas dans le plan de mon étude qui avant tout, je le répète, a pour objet de faire ressortir le rôle des *Arti* dans le prodigieux mouvement d'art de l'époque.

Je m'en tiendrai donc à une simple nomenclature et à quelques considérations.

## VI

LORSQUE la Calimala prit la charge de Saint-Jean, en 1150, ce temple avait la forme hexagonale et son caractère d'architecture romane qu'il a conservés, mais il était loin d'être terminé.

Les travaux se sont succédé comme il suit :

1202. — Construction de la tribune.

1209. — Parquet en mosaïque ou marbre, complété par le zodiaque en 1351.

1225. — Commencement de la décoration intérieure en mosaïque.

L'ouvrage est très considérable, les mosaïques couvrant la grande voûte, la tribune et les galeries, mais dans l'ensemble il est mal venu.

Les sujets sont multiples : la Genèse ; des épisodes de la vie de Joseph, de saint Jean-Baptiste et de Jésus-Christ ; le Jugement dernier; des prophètes, des patriarches, des archanges, des saints, des animaux, des ornements, des médailles, etc., etc.

L'impression ressentie à la vue de ce monde de figures est pénible ; les mosaïstes n'ont observé ni de justes proportions dans les sujets, ni une rationnelle division de l'espace, condition cependant nécessaire dans une décoration pariétaire [1].

Il y a là des morceaux médiocres et d'autres mieux traités, notamment dans la tribune et dans la frise intérieure.

C'est que bien des mains différentes ont travaillé aux mosaïques.

Grâce aux registres conservés de la Calimala, on connaît les noms des mosaïstes qui ont commencé, poursuivi et réparé la décoration : Apol-

1. Je décris plus loin ces fêtes.

1. La voûte a une surface de 1200 mètres carrés environ; la figure du Christ a quatre mètres de haut.

lonio, Andrea Tafi, Fra Jacopo da Turrita, Taddeo Gaddi, Agnolo da Taddeo Gaddi, Lippi, Alesso Baldovinetti, Domenico Ghirlandaio, Zaccaria d'Andrea, Donato di Donato, il Gresso, il Nibbio, Marietto di Cristofano, Gio-Batista da Cortone, Filippo di Corso, Maestro Biagia, Maestro Pazzo, Maestro Costanzo et son fils.

On croit qu'Apollonio était un grec, tous les autres mosaïstes sont italiens.

J'ai dit : réparé la mosaïque.

Mosaïque de la voûte (Partie), XIII^e siècle. (Photographie d'Alinari.)

Elle a, en effet, été très médiocrement conduite comme solidité.

On a attribué le détachement du ciment dans lequel sont plantés les cubes d'émaux et de marbre aux infiltrations d'eau ; la pluie, à la vérité, pénétrait dans le temple par l'oculus ouvert au sommet de la voûte, comme au Panthéon de Rome, mais après un examen attentif, je crois que les chutes ont pour cause principale la mauvaise qualité du ciment ; et la preuve c'est que les chutes ont continué après que l'oculus a été couvert d'une lanterne en 1550.

Les premiers accidents sont arrivés en 1346 ; ils ont été réparés par Agnolo Gaddi.

Cinquante ans après, c'est Lippi qui est chargé de restaurer.

En 1482, Baldovinetti consolide les mosaïques de la voûte et la tribune.

Les érudits qui se sont occupés de Saint-Jean, s'arrêtent à la restauration du XVe siècle, et cependant il y a eu depuis lors de nombreuses reprises ; on les constate par la qualité des émaux, par des factures différentes, par les agraffes de consolidation et par la nature de l'enduit. J'ai reconnu, par exemple, l'emploi du mastic à l'huile inventé par Muziano da Brescia (1528-1592) et appliqué par lui pour la première fois dans la chapelle Grégorienne de la basilique de Saint-Pierre à Rome.

Les chutes ont été si nombreuses qu'on a renoncé à remplacer les mosaïques détachées.

Peu avant 1820, tout le sujet représentant l'Arche de Noë est tombé sur le sol : c'était une lacune à ajouter aux trous laissés vides par la chute de la Présentation de Jésus au temple, des Anges du Paradis et d'autres morceaux importants. On résolut alors de sauver au moins les apparences, et le peintre Ademollo fut chargé de représenter à fresque les morceaux de mosaïque détachés. Il faut admettre qu'il s'est acquitté assez bien de sa besogne ; peu de personnes se sont doutées du subterfuge et dans aucun écrit moderne je n'ai trouvé mention du fait.

Mais enfin l'opera et la direction des Monuments nationaux ont pris la résolution de remplacer les fresques d'Ademollo par des mosaïques et de consolider ce qui restait de l'ancienne décoration.

Le travail a été confié à M. Marchionni, directeur de la manufacture royale de pierres dures. Avec des moyens restreints, mais avec une rare intelligence d'artiste, M. Marchionni s'est mis à l'œuvre en 1898 ; il a environ cent cinquante mètres carrés à refaire ; c'est le travail d'une dizaine d'années.

Je puis assurer dès à présent qu'il ne sera pas possible, même à un œil exercé, de distinguer les nouvelles mosaïques des anciennes : mêmes matériaux, même facture, même style.

Et cependant, n'est-il pas de mode aujourd'hui de répéter que restaurer, c'est détruire [1] ?

En résumé, la mosaïque de Saint-Jean ne vaut pas celles qui ont été faites à Rome à la même époque, et en plus, elle contraste singulièrement avec la sobre élégance de l'intérieur du Baptistère.

La Calimala, dans cette circonstance, a été trop pressée ; il eût été plus prudent d'attendre pour commencer une si vaste entreprise, que l'art de la mosaïque se fût acclimaté à Florence; le résultat alors eût été bien différent, les artistes indigènes ayant montré, par quelques exemples, qu'ils pouvaient exceller en mosaïque comme dans tous les arts.

Du reste, la Calimala n'était pas satisfaite, car, en 1298, elle fit défense à fra Jacopo de travailler à la mosaïque.

Je reprends l'œuvre de la Calimala.

1293. Préoccupée du *decoro publico*, elle obtient de la Commune la translation ailleurs des nombreux tombeaux et des constructions qui entouraient le temple. L'architecte Arnolfo di Cambio (1240-1310 ?) commence le revêtement extérieur en marbre ; l'édifice a conservé cette simple et noble parure.

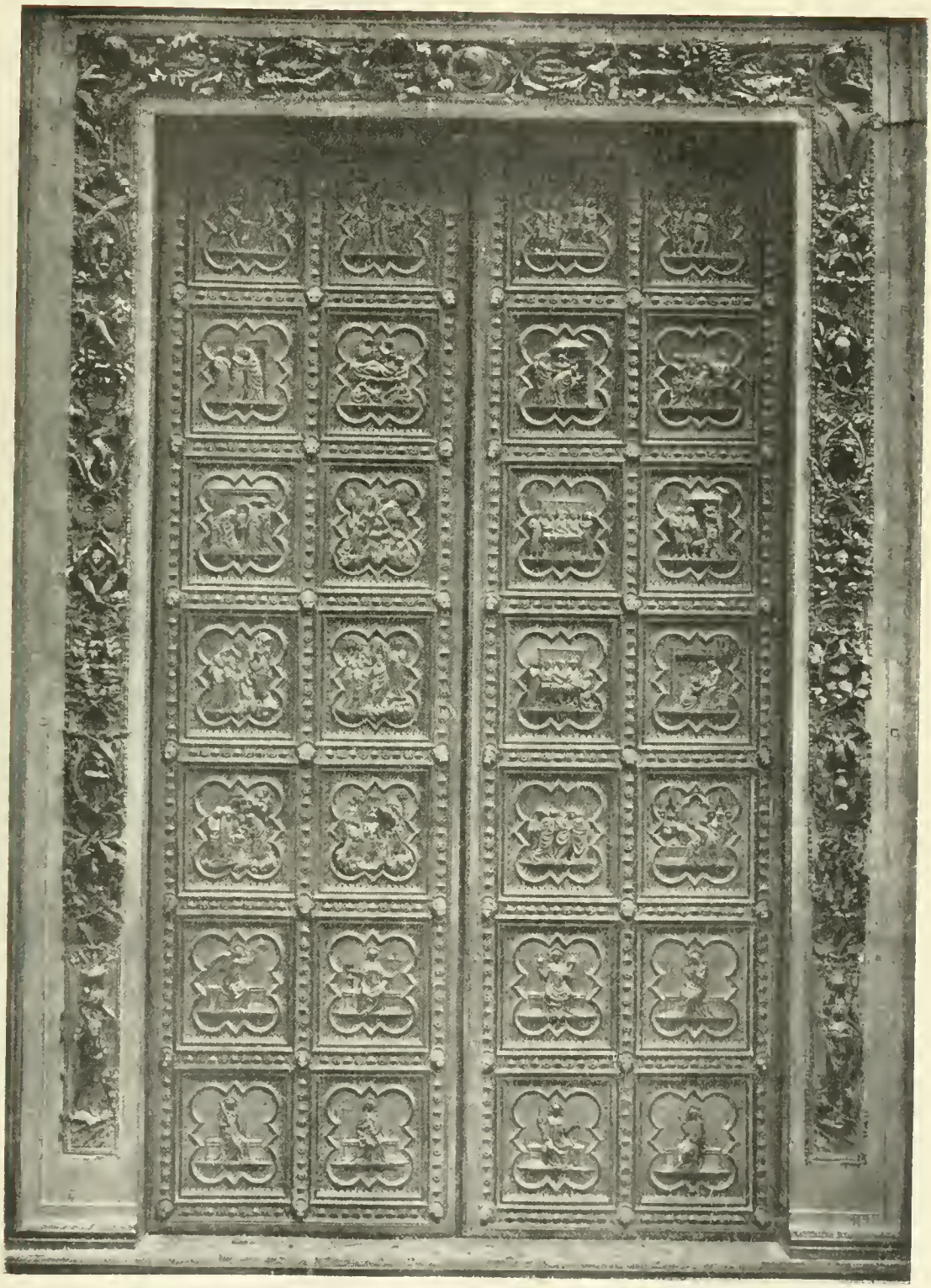
1330. Achat de maisons et de terrains pour dégager le temple et agrandir la place.

1330. Commande d'une porte de bronze doré à Andrea Pisano ; sujet : la vie de saint Jean et les Vertus théologales.

La porte d'Andrea n'a pas le renom des deux portes de Ghiberti ; elle mérite cependant une considération au moins égale et même supérieure. D'abord, elle est antérieure de soixante et dix ans, puis elle est bien dans le monument ; les sujets sont traités avec simplicité et clarté ; les proportions sont parfaites. C'est, dans le genre, l'ouvrage le plus accompli du XIVe siècle.

Florence l'accueillit avec enthousiasme « Tous les habitants, dit un chroniqueur du « temps, Simone della Tosa, s'empressèrent « d'aller voir la porte d'Andrea, et la Seigneurie « qui, selon la coutume, ne sortait jamais de son « palais que les jours de solennité ou pour ho- « norer un grand événement, s'y rendit accom- « pagnée des ambassadeurs de Naples et de la « Sicile. »

1. Je me suis sans doute trop étendu sur la question de mosaïque; je trouve mon excuse dans ma prédilection pour cet art. J'ai été autorisé à suivre les travaux de Saint-Jean, et je prépare sur le sujet une étude spéciale.



Porte d'Andrea Pisano, XIV^e siècle. (Photographie d'Alinari.)

Andrea reçut le droit de cité, honneur que la République accordait très rarement aux étrangers.

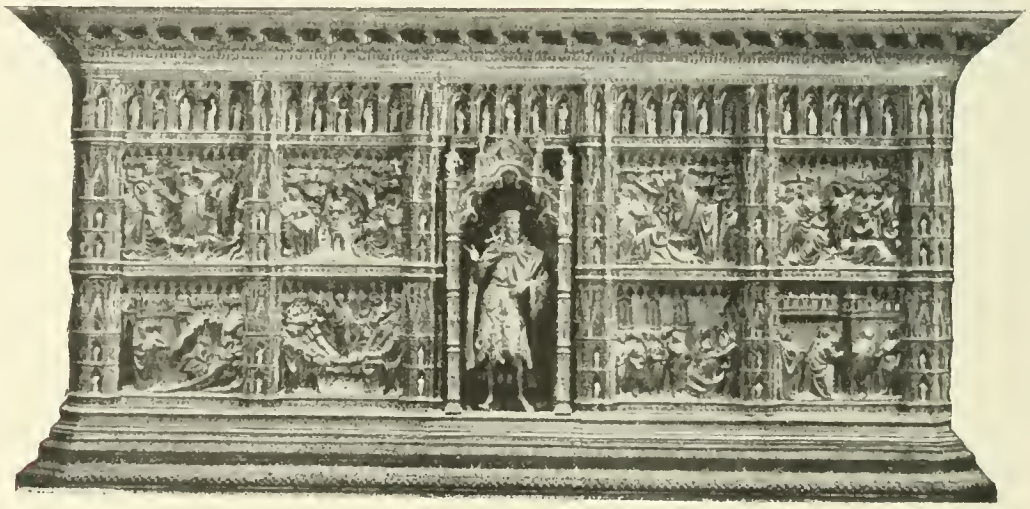
1366. Commande du *dossale* — devant d'autel en argent, pour la basilique.

Selon Vasari, la Calimala demanda d'abord le *dossale* à Andrea Cione, dit Orcagna. Il semble qu'elle ne pouvait faire un meilleur choix, Orcagna venant de terminer son admirable tabernacle d'Or San Michele; la Calimala cependant ne fut pas satisfaite, ce qui prouve qu'elle savait résister aux entraînements. Elle confia le travail à Betto di Geri et Leonardo di ser Giovanni, maîtres orfèvres à Florence.

L'ouvrage fut plusieurs fois interrompu par suite de troubles politiques et de la peste ; mais l'opera ne le perdait pas de vue et le reprenait dès que les circonstances devenaient plus favorables.

Il fut enfin terminé en 1480, cent quatorze ans après avoir été commencé.

Naturellement nombre d'artistes mirent la main aux douze compartiments figurant les épisodes de la vie de saint Jean. Les plus connus de ces maîtres sont Antonio del Pollaiulo (1429-1498) et Verrocchio (1435-1488) ; la figure de saint Jean, qui occupe le centre, est de Michelozzo (1396-1472).



Dossale de l'autel du Baptistère, XIV$^{e}$-XV$^{e}$ siècles. (Photographie d'Alinari.)

On attribue à Orcagna les scènes de saint Jean devant Hérode et de saint Jean en prison.

Le *dossale* est réputé le plus parfait ouvrage d'orfévrerie religieuse qui existe en Italie, où il y en a tant de remarquables.

Habituellement il était dans le baptistère; dans certaines occasions, on le sortait sur la place.

Notamment en 1529.

La République expirante tentait un suprême effort contre les armées impériales qui assiégeaient Florence. L'autel fut dressé devant le temple ; la Seigneurie et le clergé l'entouraient et les milices vinrent prêter serment de défendre contre l'ennemi la liberté et l'indépendance de la patrie.

De notre temps le *dossale* a été déposé au musée de Sainte-Marie-de-la-Fleur, mais le jour de la fête du Précurseur, on le transportait dans le temple ; cette coutume a été abandonnée depuis quelques années, elle présentait des inconvénients pour la conservation de la pièce.

On admet dans plusieurs écrits modernes que la grande croix d'argent, placée au musée, sur le *dossale*, est le complément de l'autel.

C'est une méprise.

Parmi les reliques conservées, le baptistère possédait non pas une parcelle de la Vraie Croix, mais un fragment large de deux doigts et haut de trois. En 1457, la Calimala, estimant que le reliquaire n'était pas digne d'une si précieuse relique, ordonna d'en établir un nouveau. Le

travail fut confié à Antonio del Pollaiulo, Francesco Betti et Miliano Dei, orfèvres florentins.

Nous reproduirons cet ouvrage ; il y a peut-être des reliquaires enrichis de plus de pierres précieuses, il n'y en a pas de plus majestueux et de mieux conçus en vue des reliques de la Vraie Croix.

1381. Construction de grands fonds baptismaux au centre du temple. Comme tous les baptêmes se faisaient à Saint-Jean et que l'usage était de ne pas administrer le sacrement durant le carême, il y avait après Pâques de nombreuses présentations de nouveau-nés ; la Calimala fit établir une grande cuve à immersion, elle avait en sculpture des épisodes de la vie de saint Jean et portait l'inscription :

*Anno MCCCLXXXI factus est iste fons deputatis a consulibus Kalismale ad honorem B. Johannis Baptiste.*

*Christus baptizat Apostolos*
*Christus baptizat Johannem*
*Johannes baptizat Christum*
*Johannes baptizat Populos*
*Sacerdos baptizat Pueros*
*Silvester baptizat Constantinum.*

Le monument a subsisté jusqu'en 1577. A côté il y avait un font pour les temps ordinaires, c'est un travail pisan en partie de 1371 ; il est toujours en usage.

1400. Établissement de l'orgue par Matteo da Prato. L'instrument a été remplacé plus tard par un autre, construit aux frais de Laurent le Magnifique par Squarcialupi.

1401. La seconde porte du Baptistère est mise au concours ; sujets : la Vie de Jésus-Christ, les quatre évangélistes et les quatre docteurs de l'Église.

Ici se manifeste la prudence de la Calimala qui, à son insu, a procédé comme en Grèce.

Florence était en pleine démocratie, et cependant la Calimala se garda bien d'ouvrir un concours complètement public ; elle désigna les sculpteurs appelés à y prendre part, et nomma un jury d'une compétence reconnue.

Six artistes entrèrent en lice : Francesco da Siena, Jacopo della Quercia, Niccolo d'Arezzo, Simone da Colle, Ghiberti, Brunellesco. Les deux derniers seulement firent l'épreuve définitive, conservée au musée du Bargello, consistant en un compartiment à la grandeur réelle et en bronze doré.

Quoique la porte dût être consacrée à la Vie de Jésus-Christ, le morceau de concours fut le Sacrifice d'Abraham ; avant le jugement, Brunellesco, reconnaissant la supériorité de son rival, se retira.

Grand reliquaire du Baptistère, XVe siècle.
(Photographie d'Alinari.)

La porte de Ghiberti affecte la forme architectonique de celle d'Andrea Pisano; le sculpteur prit pour collaborateurs Paolo de Dono dit Uccello, Bernardo Cennini, Donatello, Michelozzo, et cependant le travail dura une vingtaine d'années. On peut discuter le mérite respectif des deux portes et accorder la préférence à l'une ou à l'autre ; pour mon compte, je préfère Andrea comme étant plus simple, plus égal et plus franc dans son style.

1420. Tombeau de l'antipape Jean XIII, Baldassare Cossa, par Donatello et Michelozzo.

Peut-être il y a quelque surprise à rencontrer un antipape dans une église ; il est possible que la Calimala ait, dans cette circonstance, cédé aux instances de Cosimo de Médicis dit le Vieux, très puissant alors à Florence, ami de Cossa et sans doute le donateur du monument.

Donatello a encore au baptistère la statue en bois de sainte Marie Madeleine. La figure est d'un réalisme exagéré; elle se trouvait dans la résidence de la Calimala, où on aurait pu la laisser, et ne fut mise qu'en 1500 à la place qu'elle occupe.

1425. Troisième porte. Ghiberti ne la termina qu'en 1452. Le programme fut arrêté par Leonardo de Bruni, humaniste et historien, secrétaire de la République [1].

La porte du Paradis, — elle tient ce nom de

Font baptismal, XIVe siècle. (Photographie d'Alinari.)

Michelange — est la plus célèbre des trois. Elle est conçue dans un esprit particulier ; les sujets sont traités en tableaux avec plans successifs de personnages, d'architectures et de paysages. Cette recherche excessive du pittoresque n'est pas en harmonie avec le style gothique du baptistère ; c'est une merveille en son genre, mais en tant que porte d'église, on peut lui préférer le style d'Andrea et la première porte de Ghiberti.

Les scènes représentées sont : La Création de l'homme, le Travail, Noé après le déluge, la Pro-

1. L'excellent usage des programmes rédigés par des savants a persisté à Florence : celui de la façade de Sainte-Marie-de-la-Fleur, inaugurée en 1887, est dû au professeur A. Conti, archiconsul de l'Académie de la Crusca.

messe faite à Abraham, la Renonciation d'Esaü, Joseph et ses frères, la Loi donnée sur le Mont Sinaï, Jéricho, la Bataille contre les Ammonites, la Reine de Saba chez Salomon.

Ghiberti a entouré la porte de bordures merveilleuses ; il encadra aussi la porte d'Andrea.

Au cours du XVI^e siècle, la Calimala commanda à Rustici le groupe : la Prédication de saint Jean qui est au-dessus de la seconde porte de Ghiberti ; le Baptême du Christ pour la porte du Paradis à Sansovino ; il a été achevé par Danti ; la Décollation de saint Jean par Danti, pour surmonter la porte d'Andrea.

Pendant sa gestion, la Calimala reçut en dons et fit l'acquisition de précieuses reliques ; elle confia la fabrication des reliquaires aux meilleurs orfèvres de Florence. Lorsque la cité fut menacée dans son indépendance en 1529, par les armées impériales, et que le trésor de la République fut à sec, le patriotisme prévalut et plusieurs reliquaires furent sacrifiés. Il n'en reste que six antérieurs à cette date ; un septième a été fait au XVIII^e siècle pour une parcelle de la Vraie Croix, acquise d'un Grec au XV^e siècle.

Ces reliquaires sont conservés avec ceux de Sainte-Marie-de-la-Fleur, les deux temples étant administrés par le même Opera.

Ce sont :

Un doigt de saint Jean : reliquaire de 1397 par Matteo de Lorenzo.

Un bras de saint Philippe, reçu en 1204 : reliquaire de 1425 par Pietro del Vaglienti.

Os de saint Simon Stylite, reçu en 1394 : reliquaire d'un orfèvre inconnu.

Un doigt de saint Jean : reliquaire de 1425 par Giovanni del Chiaro.

Une mâchoire de saint Jean : reliquaire de 1504 par Piero Cerluzi.

Après la grande croix, le reliquaire le plus important est celui qui est connu sous le nom « *reliquario del libretto* ».

En 1495, la Calimala entra en possession de plusieurs reliques de la Passion renfermées dans un petit reliquaire en or en forme de livre ; le livre ouvert a environ trente centimètres. Sur les couvertures sont représentés la Crucifixion, la Trinité, les portraits de Charles V, roi de France et de sa femme, Jeanne de Bourgogne, à genoux.

Une inscription en lettres françaises émaillées apprend que le roi fit don du reliquaire à son frère Louis, duc d'Anjou.

La Calimala trouva le *libretto* insuffisant ; elle commanda à l'orfèvre Pagolo Sogliani, fils de Giovanni, un reliquaire plus important. L'orfèvre fit un ouvrage unique en son genre, parfait comme construction, décoration et appropriation à sa destination.

La forme sort de l'ordinaire des reliquaires : c'est un tabernacle soutenu par un large pied. A travers un vitrage, on voit le *libretto* porté par deux anges à genoux. Les montants et les parties pleines sont décorés d'ornements et de médaillons émaillés : les évangélistes et l'aigle de la Calimala. Le tabernacle est surmonté par la statuette de saint Jean. C'est un ouvrage hors ligne ; il méritait une mention spéciale.

La Calimala commanda aussi plusieurs paix niellées ; il n'en reste que deux, l'une avec le *Couronnement de la Vierge*, par Giovanni Dei, l'autre avec la Crucifixion par Maro Finiguerra (1426-1464). Ces deux plaquettes sont au musée du Bargello.

Les candélabres, ainsi que nombre d'objets servant à la célébration du culte, ont presque tous disparu, probablement en 1527. Il ne reste qu'un candélabre du XIII^e siècle pour le cierge pascal. L'*Arte* acquit en 1394 deux tablettes de mosaïque, provenant d'un officier de la cour d'un empereur grec, Jean IV Cantacuzène, qui régna de 1347 à 1358. La mosaïque est du XI^e siècle, elle représente en cubes d'émail d'une extrême finesse des scènes de la Vie de Notre-Seigneur.

Des parements sacrés il ne reste de la Calimala qu'une suite de vingt-sept broderies, l'histoire de la vie de saint Jean, d'après Antonio del Pollaiulo (1429-1498), exécutées avec une surprenante habileté par le frère Paolo di Verona, avec le concours de nombreux brodeurs flamands, italiens, espagnols, français. Le travail a duré vingt-trois ans.

On se plaît maintenant aux miettes de l'histoire. La curiosité se laisse exciter par des détails, des anecdotes, des questions de prix ; toutes choses sans importance à mon sens. Aussi je n'attache aucun intérêt à la somme d'argent que la Calimala a pu dépenser pour Saint-Jean durant près

de quatre siècles. Ceux qui chercheraient à s'en rendre compte feraient un travail inutile, car les registres de comptabilité n'existent plus intégralement. On trouvera bien que les trois portes ont été payées 53,000 florins d'or, mais comme on est loin d'être d'accord sur la décroissance de la puissance d'achat de l'or depuis cette époque, le nombre de florins n'a pas d'intérêt.

Ce qui domine, c'est l'intelligence, l'habileté, le goût déployés par la Calimala.

Ce qui impressionne, c'est que cette association si rigoureuse dans les affaires de son commerce, a été, pour son temple, magnifique de générosité.

## VII

### LA FÊTE DE SAINT JEAN.

LA fête de saint Jean-Baptiste, premier *avvocato*, protecteur, de la cité, a été célébrée le 24 juin pendant plusieurs siècles avec une grande magnificence (1). Elle avait à la fois, comme du reste toutes les fêtes de la République, un caractère national et religieux, et de plus, un caractère de famille, l'usage ayant marqué l'époque pour la célébration des mariages.

La Calimala en fixait l'ordonnance générale, toujours à peu près la même, mais l'ampleur variait selon les circonstances.

Les corps politiques, les *Arti*, les autres associations civiles, les congrégations religieuses, les citoyens de toutes les classes, y prenaient part ainsi que les délégués étrangers et une foule accourue de toute l'Italie.

Trois mois avant commençaient les préparatifs des costumes, des chars, des équipements équestres, des tentures.

Au mois de mai, la Seigneurie faisait officiellement annoncer la fête à Florence et ses environs, ainsi que dans les châteaux et cités soumises et tributaires ; elle invitait les personnes ayant l'intention d'offrir des dons et de participer aux cortèges, à se faire inscrire à l'office de la Calimala.

La veille de la Saint-Jean, les boutiques des *Arti* exposaient sur rue leurs produits les plus perfectionnés, ainsi que leurs tableaux peints, sculptures, orfévreries, étoffes précieuses. « Il y en avait, dit un témoin, plus qu'il n'en fallait pour embellir dix royaumes. »

Cette mode peut être regardée comme le point de départ des expositions modernes industrielles et rétrospectives, d'autant plus que dans d'autres circonstances, la Seigneurie, au XVe siècle, organisait de véritables expositions industrielles en boutiques, et accordait aux plus méritants des récompenses votées par un jury (1).

En vérité, les produits n'étaient pas réunis dans un local particulier et classés par genres, mais comme chaque spécialité avait son quartier, les cordonniers, par exemple, via Calzaioli, et les orfèvres via Por Santa Maria, le classement par espèces se faisait naturellement.

On verra du reste tout à l'heure que les organisateurs des grandes expositions du XIXe siècle, n'ont, en fêtes publiques, que suivi, sans s'en douter assurément, les usages de Florence.

Vers le déclin de la journée, lorsque la chaleur était tempérée, avait lieu la solennelle procession des reliques à travers les rues de la cité tendues d'étoffes et décorées de fleurs à profusion.

Le cortège était composé du clergé séculier, des congrégations religieuses, des écoles d'enfants costumés en anges, des associations laïques, des délégations des *Arti* avec leurs emblèmes et gonfalons.

Les hommes d'armes et les corps de musique de la Commune faisaient escorte aux reliquaires somptueusements parés.

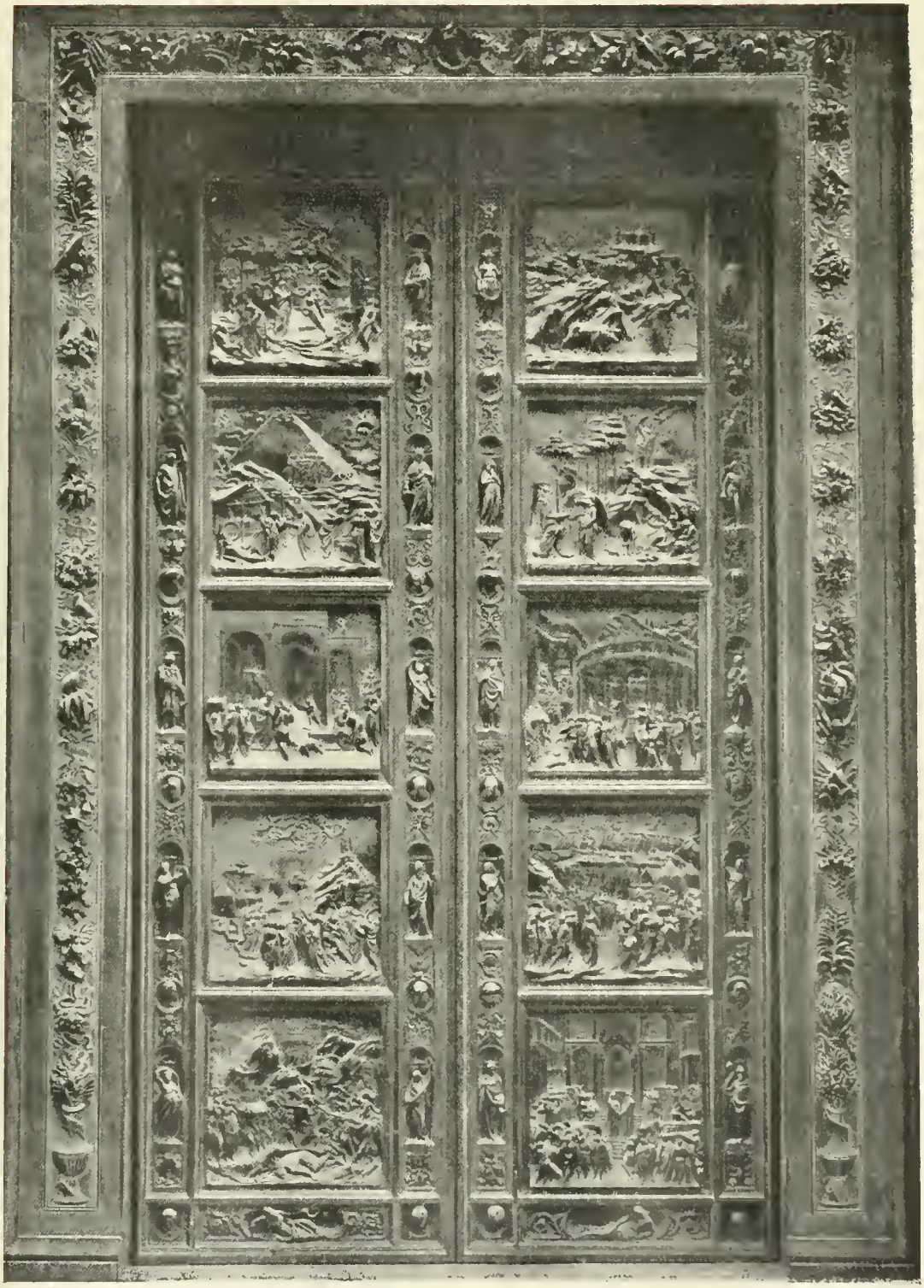
Dans la procession prenaient rang de nombreux *edifizi* (2), sur lesquels étaient représentées des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament au moyen de personnes vivantes, de statues en bois ou de figures en cire habillées.

Nous comprenons difficilement l'usage de mannequins chez un peuple artiste comme les Florentins, mais c'était une mode très enracinée, qui datait de loin.

1. La Saint-Jean est restée un grand jour pour Florence, mais la fête n'a plus son ancien éclat. Elle consiste en un jour de chômage, en cérémonies religieuses, en illuminations du Dôme, du Campanile et du Baptistère et en un feu d'artifice sur le pont de la Carraia.

1. Cette coutume n'est pas tout à fait perdue ; il y a quelques années, j'ai vu à Florence une pareille exposition en magasins ; les boutiquiers avaient disposé leurs étalages avec beaucoup de goût ; un jury était chargé de la distribution des récompenses ; le public a pris grand plaisir à la fête.

2. Le mot *edifizio*, dans le sens qu'on lui donnait à Florence à la fête de Saint-Jean, ne peut se traduire en français par un mot unique. C'était une estrade avec décors, posée sur roues : une sorte de scène de théâtre mobile, machinée pour une représentation.



Porte de Ghiberti, dite du Paradis, XVe siècle. (Photographie d'Alinari.)

Lorsque qu'à Rome l'apothéose fut décernée à Auguste, l'an 14 de notre siècle, son effigie en cire, revêtue des ornements du triomphe, fut placée au-dessus du cercueil d'argent qui renfermait ses restes.

A Florence, au XIVe siècle, les portraits en cire, peints d'après le naturel, étaient très répandus; ces images étaient conservées dans les familles, en souvenir des défunts ou déposés dans les sanctuaires et les cloîtres comme *ex-voto;* le nombre en devint si grand qu'on fut obligé de limiter la durée de leur exposition.

Au XVe siècle, Verrochio (1435-1488) modela en cire la figure de Laurent le Magnifique; au siècle suivant, Baccio da Montelupo (1469-1535) représenta ainsi Julien de Médicis et le frère Giovanni Montorsoli (1506-1567), en fit autant d'Alexandre de Médicis, duc de Florence.

Un spécialiste, Orsino, acquit une réputation dans la pratique des cires; on le surnomma *ceraiolo.*

La famille del Tasso eut, depuis le milieu du XVe jusqu'à la fin du XVIe siècle, la spécialité des sculptures en bois; elle fournissait généralement les statues pour les cortèges et processions.

En 1454, le cortège de la fête de saint Jean fut particulièrement brillant; je le donne avec quelques détails afin d'en marquer le caractère. Le défilé comprenait :

La grande croix de Sainte-Marie-de-la-Fleur, avec le clergé et les chœurs.

La compagnie des tondeurs de draps et des cordonniers, avec trente enfants vêtus en chérubins.

Les *edifizi* suivants, entourés par les délégations des *Arti* et des groupes d'enfants en anges, et escortés par des cavaliers et de nombreux personnages costumés.

Saint Michel, archange, avec Dieu le Père dans la nue.

Sur la place de la Seigneurie, les personnages entraient en action et figuraient le combat de l'Ange contre Lucifer et la défaite des démons.

Adam et Ève.

Sur la place: création d'Adam et d'Ève par Dieu; tentation du serpent; désobéissance; exclusion du Paradis.

Moïse à cheval.

Escorte des peuples d'Israël.

Moïse reçoit les tables de la Loi.

Prophètes et sibylles annonçant l'Incarnation de Jésus-Christ.

L'Annonciation.

La sibylle annonce à Octave la venue de Jésus-Christ.

Sur la place, la sibylle montre à Octave et à son cortège la Madone dans la nue, avec l'Enfant dans ses bras.

La Nativité.

Le Temple de la Paix.

Il était accompagné des Vertus entourant la Madone et l'Enfant.

L'Adoration des rois mages.

Escorte de deux cents cavaliers.

La garde du sépulcre par les soldats de Pilate.

La Résurrection.

La Descente aux limbes.

L'Ascension.

L'Assomption.

Le Jugement dernier.

On remarque l'absence des scènes de la Passion de Notre-Seigneur; on pensait avec raison que des sujets si douloureux ne devaient pas paraître dans une fête.

Les personnages du cortège étaient habillés conformément à leurs rôles; les peintures du temps, notamment celles de Gentile da Fabriano et de Benozzo Gozzoli, copiées sur la réalité, donnent une idée de la somptuosité des costumes.

Le matin du 24 janvier de la fête, la Seigneurie prenait place sur des estrades dressées devant son Palais; autour d'elle se tenaient les ambassadeurs étrangers, les principaux dignitaires et fonctionnaires de la Commune. Les *Arti* et les délégués des cités et des châteaux soumis à Florence défilaient en présentant leurs hommages et en offrant leurs dons.

Les étoffes, généralement de cent pièces de soie et de velours brochées d'or, étaient reçues par cent jeunes gens habillés de soie blanche et montés sur des chevaux caparaçonnés avec le plus grand luxe.

Sur la place étaient rangés les chars au nombre de cent, fournis par les *Arti* et d'autres congrégations.

Ils affectaient la forme de tours avec une plate-forme ; la décoration était en carton et en ornements et figures de cire peints et dorés ; dans l'intérieur des tours se tenaient des hommes qui mettaient en mouvement sur la plate-forme des fantoches, guerriers, danseurs et des animaux. Les chars étaient garnis d'une quantité de menus objets que le peuple essayait de saisir pour les donner aux enfants.

Lorsque les réceptions étaient terminées, la Seigneurie avec les invités et les délégations se mettait en marche pour se rendre à Saint-Jean, escortée par les musiques et les hommes d'armes de la Commune.

Le temple et la place étaient décorés par les soins de la Calimala ; autour du monument étaient disposées les étoffes reçues l'année précédente et les maisons de la place étaient tendues de draperies bleues avec la *giglio*, lis de Florence, en or.

Le cortège officiel entrait dans le temple et assistait à la messe ; puis il regagnait le Palais avec le même cérémonial.

Les *edifizi*, les chars et les délégations entendaient la messe sur la place, puis les personnes défilaient dans l'église et offraient les cierges que chacune était obligée de porter; le nombre et le poids des cierges étaient fixés: ils variaient selon l'importance du personnage ; il y eut des années où la quantité des cierges fut de 3657. Les délégués remettaient aux consuls de la Calimala les étoffes et autres objets offerts, puis les cortèges parcouraient la cité et les sociétés organisaient des réjouissances publiques, inséparables à Florence des pompes religieuses: banquets, mascarades, palestres, joutes, spectacles, etc.

C'était toujours le *corso del palio* qui attirait la plus grande foule ; le *palio* était une pièce de drap qu'on donnait aux vainqueurs des courses de chevaux, et par extension on désignait la course par le nom de la récompense ; le *palio* avait lieu dans les rues de la cité, dont plusieurs conservent encore la dénomination *corso*.

Les pauvres n'étaient pas oubliés; à l'occasion de la fête, ils recevaient des vêtements et des victuailles.

Derrière le char du *Cambio*, le plus superbe de tous, qui était tiré par six chevaux, marchaient, la tête basse, un rameau d'olivier à la main, douze prisonniers graciés par la Commune.

Deux jours avant et deux jours après la fête, les poursuites judiciaires étaient suspendues.

Le soir de la Saint-Jean, toute la cité était illuminée. La coupole de Sainte-Marie-de-la-Fleur, le campanile de Giotto, le Baptistère, les édifices publics, les palais et les plus humbles maisons étaient éclairés *a giorno*. Un feu d'artifice était tiré sur le pont de la Carraia.

Deux fois, en 1488 et en 1503, une violente bourrasque causa l'incendie des tentures de la place Saint-Jean; en hommes pratiques, les consuls de la Calimala demandèrent à la Commune les moyens de réparer les dégâts ; ils furent autorisés à prélever pendant trois ans une redevance sur le vin et à vendre du vin aux enchères sur la place du Palais.

Après les fêtes, la Calimala vendait les cierges et mettait en réserve les dons offerts ; au bout d'un an, lorsque les nouveaux dons étaient reçus, elle répartissait une partie de sa réserve entre les églises, les couvents et les hôpitaux, et livrait le reste aux enchères publiques, au profit de la caisse de Saint-Jean ; la recette était importante.

Les cérémonies furent plusieurs fois suspendues à cause des troubles politiques, notamment en 1478, après la conjuration des Pazzi, qui faillit coûter la vie à Laurent le Magnifique et où périt son frère Julien. Lorsque la paix fut rétablie dans les esprits, le Magnifique se servit de la fête pour préparer l'avènement de sa famille à la Principauté. Il paya de ses deniers tous les frais, mais il introduisit dans le rite des éléments païens, non seulement par amour pour l'antiquité, mais surtout à fin d'allusion, pour faire comprendre au peuple qu'il était temps d'abandonner la forme républicaine. En 1491, il fit introduire dans le cortège quinze *edifizi* à personnages, montrant Paul Émile rentrant à Rome après avoir soumis la Macédoine et rapportant assez de trésors pour exempter le peuple d'impôts pendant de longues années.

Après cette fête, un courtisan soumit à Laurent un programme qui ne put être réalisé, le Magnifique étant mort en 1492.

Quoique resté à l'état de projet, le programme peut être cité comme un signe du temps.

Il est intitulé : *Ordine e modo da tenersi nella solennita di san Giovanni piacendo a Vostra Magnificenza.*

Exposition habituelle des produits des *Arti* majeurs et mineurs.

Procession des reliques avec les hommes d'armes et les confréries religieuses.

Dix *edifizi* avec personnages :

La chute de Lucifer.

L'Histoire d'Adam et d'Ève.

L'Annonciation.

La Nativité de saint Jean.

La Nativité de Jésus-Christ.

Le Baptême de Jésus par saint Jean.

La Résurrection.

L'Ascension.

L'Assomption.

Le jugement dernier.

Après devaient venir quatre triomphes.

César, parce qu'il pardonna à ses ennemis.

Pompée, parce qu'il était libéral avec ses amis et ses ennemis et grand dispensateur de largesses.

Octave, parce qu'il rendit au monde la paix.

Trajan, parce qu'il aimait la justice.

Le cortège du lendemain devait être comme d'habitude, avec adjonction de figures de géants, d'une Renommée ailée, de Dédale, de Jupiter représenté couronné et un soleil à la main, de Midas.

Course du palio, illuminations et feu d'artifice.

Combat de taureaux contre d'autres animaux.

On sent la différence entre les *edifizi* de 1454 et ceux du projet de 1492. Jadis ils étaient tous tirés des saintes Écritures ; un seul rappelait la Rome païenne par la sibylle montrant à Octave la venue du Christ. A présent, on a sans doute laissé une part à l'Ancien et au Nouveau Testament, mais on a introduit dans la cérémonie des empereurs romains et des éléments païens.

Lorsqu'une quarantaine d'années après, les Médicis supprimèrent la République, ils continuèrent à faire célébrer la fête de saint Jean, et avec grand apparat ; pour flatter la plèbe, ils accordèrent même des tolérances licencieuses mais avec la République et l'influence perdue de la Calimala et des *Arti*, la fête ne fut plus la fête populaire et démocratique par excellence ; il n'en resta que l'apparence.

Aux beaux temps de la République, le Baptistère de Saint-Jean avait été le théâtre d'autres cérémonies, dont la plus importante était la collation du titre de chevalier aux citoyens et aux étrangers dignes de cet honneur.

Jusqu'au XVI^e siècle, la *Cavalleria* était décernée sur la *ringhiera* de la grande place [1]; on fit ensuite l'investiture au Baptistère, pour lui donner une sanction religieuse.

Les prieurs de la République, le gonfalonier de justice, le podestat, le capitaine du peuple, accompagnés de leurs conseils, les consuls de la Calimala prenaient place sur une estrade et entendaient la messe. Le gonfalonier adressait ensuite une harangue au récipiendaire pour louer ses vertus civiques et militaires ; puis, se levant, il lui tendait l'épée nue : « Je vous remets cette épée, chevalier, et avec cette arme vous défendrez la République. » Le nouveau chevalier prenait l'arme, la mettait au fourreau et jurait sur l'Évangile de défendre la République contre tous, même au prix de son sang.

En 1521, deux siècles après le décès de Dante, mort en exil à Ravenne, la République, à son déclin, couronna son divin poète dans le temple de Saint-Jean.

GERSPACH.

*(A suivre.)*

1. La *ringhiera* était une estrade élevée devant le Palais de la Seigneurie; c'était de là et de la loggia d'Orcagna que les pouvoirs publics promulguaient les lois et s'adressaient au peuple.

# Les peintures des maîtres inconnus.

# Épisodes de la Vie de sainte Lucie.

DANS un fascicule précédent (année 1901, sept., p. 361) nous avons donné une notice sur le tableau d'Albert Cornelis conservé à l'église St-Jacques à Bruges. Quoique les objets d'art les plus précieux qu'elle renfermait jadis ne s'y trouvent plus, les uns ayant été détruits par les Iconoclastes calvinistes, les autres aliénés par ceux-mêmes qui auraient dû veiller à leur conservation, quelques tableaux remarquables y ont été conservés. Le plus ancien de ceux-ci est un retable représentant des scènes de la vie de sainte Lucie. Peint sur chêne, il a $0^{m},735$ de haut sur $1^{m},80$ de large ; il est divisé en trois compartiments.

1° *Sainte Lucie à son retour d'un pèlerinage au sépulcre de sainte Agathe, avec sa mère Eutychie, qui y recouvra miraculeusement la santé.* Elles distribuent leurs biens aux pauvres. La scène se passe devant la porte d'un jardin, près de laquelle sainte Lucie est en conversation avec sa mère et fait entrer chez elle un groupe de pauvres composé d'un aveugle tenant une sébile, d'une femme et de cinq pèlerins coiffés de chapeaux ornés de coquilles et de médailles en plomb ; l'un d'entre eux y porte aussi une cuillère. Lucie est revêtue d'une robe verte collante à longues manches, bordée et doublée de fourrure, ouverte par devant, lacée par-dessus le corsage de velours violet. Elle porte aussi un manteau bleu bordé et doublé d'hermine. A la ceinture ornée de pierreries est suspendue une chaîne en or. La longue chevelure blonde légèrement ondulée de la Sainte est retenue par un bandeau de velours noir garni de pierreries et de perles. Sainte Lucie relève son manteau de la main gauche et élève la droite en parlant à sa mère. Eutychie est revêtue du costume de veuve: robe pourpre, bordée de fourrure blanche, sur laquelle on voit un ample vêtement rouge à longues manches; elle a la tête couverte d'une coiffe et barbette en toile blanche. La main gauche sur la poitrine, Eutychie relève son vêtement avec la droite. A l'avant-plan, une riche végétation composée de dents de lion, de plantains, de lis, de fraisiers, de liserons et d'autres fleurs. Immédiatement derrière les personnages se trouve un mur au-dessus duquel s'ouvre une arcade en plein cintre soutenue par des colonnettes en marbre, à travers laquelle la vue donne sur un jardin. Par une jolie porte ogivale ouverte à gauche, on aperçoit, dans le fond, la maison d'Eutychie.

2° *Le jeune homme qui devait épouser Lucie, ayant appris qu'elle distribuait son héritage aux pauvres, la dénonce au tribunal comme chrétienne.*

Le consul Paschasius est assis sur un trône en marbre sous un baldaquin, auquel est suspendu un drap d'honneur de brocart or et noir ; il est revêtu d'une tunique en drap bleu à manches étroites et d'une robe en brocart cramoisi et or à manches courtes, doublée de fourrure et munie d'un large collet d'hermine. Le consul est coiffé d'un bonnet de velours rouge doublé de bleu et orné d'un gland d'or entouré de perles. Lucie, debout devant lui, appuie l'index de la main droite sur le pouce de la gauche,

exprimant par ce geste toute l'énergie de ses convictions dans la réponse qu'elle oppose à son accusateur que l'on voit à côté d'elle. Derrière la sainte se trouvent trois gardes. Une fenêtre au fond est ornée de deux écussons qui portent : d'azur à un oiseau d'argent, armé et becqué de gueules, accompagné de trois quintefeuilles d'argent boutonnées d'or, 2 en chef, 1 en pointe ; le premier écu est parti d'un fascé d'or et de sable, de huit pièces, au chef d'or au lion issant de gueules ; le second écu est parti d'azur au chevron de sable, accompagné de trois mortiers d'apothicaire à double anse, d'or, 2 et 1.

La partie inférieure de cette fenêtre est ouverte et laisse entrevoir un mur crénelé et une échappée de paysage. Les écussons armoriés du vitrail sont répétés sur les bases des piliers qui divisent les différentes scènes.

3. *Paschasius n'ayant pu décider Lucie à sacrifier aux idoles, ordonna de la mener à une maison de débauche, mais le Saint-Esprit la rendit si lourde qu'il fut impossible de la faire mouvoir. Le consul fit lier alors les pieds et les mains de la vierge et attacher des bœufs à son corps, mais elle n'en resta pas moins immobile.*

Paschasius tenant une verge dans la main gauche, lève la droite et paraît donner des ordres. Lucie sur la tête de laquelle repose la sainte Colombe nimbée, est debout, calme et immobile. Derrière elle on voit trois soldats dont l'un s'efforce de la faire avancer ; un homme excite deux bœufs attachés au corps de la Sainte dans le même but. Plus loin un autre personnage amène deux couples de bœufs. Au fond du tableau se trouve une vue de la ville de Bruges prise du rempart ; dans l'avant-plan, on voit, entre autres, la tour en bâtière des Halles et la flèche de Notre-Dame. Tout en haut du compartiment central on lit : DIT WAS GHEDAEN INT IAER MCCCCLXXX.

W. H. James WEALE.

# Mélanges.

## Le harainier.

Je me propose dans le 2e volume de la *Monographie de la Cathédrale d'Angers* (Immeubles par destination) de traiter longuement de la Sonnerie, à laquelle le Chapitre attacha toujours une importance considérable, « *car la magnificente démonstration d'une église est d'y avoir clochers et cloches magnifiques et somptueux* ». (1)

Parlons un instant de la plus petite des cloches, jadis suspendue au-dessus de la croisée dans un ravissant campanile à jour surmonté d'une flèche couverte de plomb, ornée de dorures (2).

On l'appelait dans les plus anciens comptes *campana argenti*, *campana chori* et, en langage vulgaire, le *harainier* ou le *haranier* (3).

Cette petite cloche pesait vingt livres seulement ; elle avait été refondue en 1561 et subsista jusqu'à la Révolution.

Son nom bizarre a donné lieu à des interprétations erronées, que je vais rapporter. J'essaierai ensuite d'en découvrir la véritable étymologie, en demandant aux lecteurs de la Revue de bien vouloir me communiquer leur avis motivé à ce sujet, si le hasard leur a fait découvrir quelque renseignement analogue à ceux que je me propose de leur mettre sous les yeux.

Brossier (secrétaire du Chapitre en 1761) écrit que *c'était une petite cloche fort vieille, fêlée et même rompue en plusieurs endroits, dont le son faux et désagréable est particulièrement destiné pour annoncer l'office en Carême, apparemment pour mortifier les oreilles...* (4)

Thorode, reçu secrétaire en 1772, dit exactement la même chose et, ajoute : (5) « *C'est ce qui lui a fait donner le nom de Haranier* », sans doute à cause du *hareng*, qu'on mangeait en carême.

1. *Archives de Maine-et-Loire*. Série 6. N. 332. Fêtages, t. II, p. 64 vo.
2. Ce clocher, renversé par le vent en 1452, fut rétabli en 1463 et démoli en 1793.
3. *Bib. d'Angers*, Ms. N. 656. t. I p. 388. « Le 6 novembre 1462, *résolu qu'on couvrira de plomb le clocher du Harainier.* »
4. Ibidem.
5. *Notice de la ville d'Angers*, par Thorode, avec notes de l'abbé Longin, p. 97.

Lehoreau, dans son *Cérémonial d'Angers* (1), nous apprend, que *cette cloche ne servait qu'en Carême pour l'absolution et aussi pour avertir les sonneurs, lorsqu'ils ne sonnent pas juste. Aux processions générales, on la tinte pour avertir le chœur que le sermon est fini et qu'on va partir en procession.* Elle n'était sans doute pas encore fêlée, à l'époque où écrivait Lehoreau ; il ne fait pas allusion à la *mortification des oreilles*, mais il en indique nettement la destination. Elle sonnait l'absolution en Carême et donnait le *signal* aux sonneurs et aux habitués du chœur. Quant au mot *Araisne*, *harainne*, il avait autrefois le sens de *trompette d'airain* et *Araisnier* signifiait *adresser la parole* (2). N'était-ce pas le rôle effectif de notre petite cloche? *Appel*, *signal*, *commande*. A N.-D. de Chartres, il y avait six petites cloches au-dessus du chœur, nommées les *commandes*, parce qu'elles servaient à donner aux sonneurs l'ordre de mettre les grosses cloches en branle.

Le chapitre de Saint-Laud d'Angers possédait aussi son *haranier* (3).

Un rituel de Saint-Martin de Tours désigne la petite cloche du chœur sous le nom de *campana Irata* (4), qu'on a peut-être traduit ailleurs par le mot *Irainier*, *Airainier*, *Haranier* en mauvais français. La *campana irata* de Tours était aussi appelée par le peuple la *braillarde*, à cause du son aigu et perçant qu'elle rendait, comme celles de Chartres, dont je parlais tout à l'heure, étaient appelées aussi les *babillardes*. L'explication de Brossier et de Thorode, basée sur la *mortification des oreilles*, ne vaut rien, car la cloche n'avait pas toujours été fêlée : jusqu'à nouvel ordre, je crois être dans la vérité en disant que ce nom de *harainier* a le sens de *signal*, *appel* à l'office, ou de *commande*.

Je serais heureux que cette note me valût quelque communication de la part de mes confrères de la Revue; je les en remercie à l'avance.

L. de Farcy.

1. *Bibliothèque de l'Évêché d'Angers*. Cérémonial, t. I, p. 174.
2. *Dictionnaire de l'ancienne Langue Française*, par Godefroy, t. I, p. 371 et 372.
3. *Archives de Maine-et-Loire*. Série G. N. 930, p. 30.
4. *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, ... 1700, t. III, p. 432.

## La Fête de l'Ane.

De toutes les fêtes populaires du moyen âge, celle de l'Ane est restée la plus célèbre. Cette fête, comme les autres, était à son origine joyeuse et chrétienne. Elle ne devint ridicule et scandaleuse que le jour où on cessa de la comprendre, de même que l'on trouva les cathédrales barbares le jour où la France, abandonnant ses traditions, se prit d'un bel enthousiasme pour l'art de l'antiquité. A vrai dire, il n'y eut jamais de Fête de l'Ane dans le sens exact du mot, mais seulement figuration de l'âne dans certains drames liturgiques.

Cette fête commença à Rouen au XII^e siècle. Le jour de Noël, après tierce, avant la messe solennelle, une cérémonie assez étrange avait lieu dans la grande nef de la cathédrale. Des clercs, figurant des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, s'avançaient les uns après les autres et chacun prononçait quelques paroles se rapportant plus ou moins bien à la venue du Sauveur. Balaam arrivait monté sur une ânesse. Il l'éperonnait en même temps qu'il tirait les guides pour l'empêcher d'avancer et d'aller se heurter contre la pointe d'une épée que tenait devant elle un enfant de chœur représentant l'ange du Seigneur. Un autre enfant, placé sous l'animal, prenait la parole, comme si c'était l'ânesse qui parlait, et disait : « Que t'ai-je fait, pourquoi me frappes-tu ? » Puis, venaient d'autres personnages, et lorsque ce défilé était terminé, la messe commençait [1]. Il est clair que dans cette scène rapide, l'âne n'était qu'un simple figurant.

A Sens, c'est le jour de la Circoncision que l'âne apparaît dans le drame liturgique. L'office de cette fête fut composé par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens de 1194 à 1222. Son manuscrit du XIII^e siècle, conservé dans cette ville, porte ce titre : *Office de la Circoncision à l'usage de la Ville de Sens*. Sur le premier *folio*, en tête de l'office, se trouve une sorte de prologue formé de quatre vers latins, invitant les fidèles à la joie, et de la fameuse prose de l'Ane qui commence par ces mots : *Orientis partibus*. Or, ce qu'il importe de remarquer, c'est que ce prologue, vers et prose, était chanté devant la porte de la cathédrale, et que dans le corps de l'office il n'est plus question de l'âne. Il est donc évident qu'à Sens, comme à Rouen, l'âne n'a dû jouer qu'un rôle fort secondaire, et qu'un office réel de la Fête de l'Ane n'a jamais existé à Sens au XIII^e siècle. Au XV^e siècle, des abus ont pu se glisser dans la célébration de l'office de la Circoncision, mais à l'origine, lorsque cet office fut écrit par Pierre de Corbeil, un prélat distingué par sa science et sa vertu, il ne présentait rien de contraire à la pensée chrétienne et au sentiment chrétien [1].

A Beauvais, au XV^e siècle, la figuration de l'âne prit un caractère plus accentué. A la prose de Pierre de Corbeil on avait ajouté deux strophes. Ces strophes, sont peu heureuses, attendu que l'une d'elles est en contradiction avec l'une des sept strophes primitives. De plus, à la fin de chacune des neuf strophes, on chantait un refrain en langue vulgaire. La fête se célébrait le 14 janvier. C'était en réalité la Fête de la Fuite en Egypte. Voici comment les choses se passaient. Le cortège se réunissait à la cathédrale. Une des plus belles jeunes filles de la ville était hissée sur un âne richement harnaché, et on lui mettait dans les bras un joli petit enfant. Cela fait, clergé et peuple se rendaient joyeusement à l'église Saint-Étienne. La jeune fille, l'enfant et leur monture pénétraient dans l'édifice, et prenaient place dans le chœur, du côté de l'Évangile. Aussitôt avait lieu la messe solennelle, et on chantait la Prose dont voici la première strophe avec le refrain populaire :

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, sire asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez,
Et de l'avoine à plantez.

A la fin de l'*Introït*, du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo* et des autres chants, on disait : *Hinham*.

1. Du Cange, *Glossarium*, V° Festum.

1. Félix Clément, *Histoire générale de la Musique religieuse*, pp. 122-187. L'auteur a traité cette question avec une ampleur et une science remarquables. Il donne dans son entier l'office composé par Pierre de Corbeil.

Lorsque la messe était terminée, le célébrant, après s'être tourné vers le peuple et avoir dit : *Ite, missa est*, ajoutait : *Hinham, Hinham, Hinham ;* et le peuple, après avoir répondu : *Deo gratias*, chantait à son tour : *Hinham, Hinham, Hinham* (1).

Il n'est pas douteux que l'âne ne soit ici le héros de la fête, mais s'il est le héros de la fête, c'est parce qu'il avait sauvé Jésus enfant de la fureur d'Hérode en le portant en Égypte. Voilà ce qu'il faut voir et ce que n'ont pas vu ou voulu voir les hommes ignorants ou de mauvaise foi qui parlent de cette fête en ricanant, heureux de trouver là un prétexte pour attaquer le Christianisme. Le peuple a donné le nom de Fête de l'Ane à toute fête où figurait cet animal, parce qu'il y avait dans cette figuration quelque chose de gai, de même que dans nos campagnes on dit encore la *Fête des Rameaux* pour désigner le dimanche où l'Église célèbre l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem, parce que les rameaux sont le verdoyant décor de cette solennite. D'ailleurs, si l'Église, dans sa liturgie, ne dit pas : *Festum palmarum*, elle dit : *Dominica palmarum*, ce qui a la même signification. Et remarquons que dans la Fête des Rameaux, l'âne qui porte le Sauveur triomphant joue un rôle important.

Les symbolistes, pour des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, mais qui ont leur valeur, pensent que l'âne était, dans ces fêtes, le symbole même du Christ. De même, disent-ils, que le Sauveur fut figuré par le phénix, le passereau, le cheval blanc, le lion, le chevreau, le daim, le chameau, il le fut aussi par l'âne, qui était en honneur chez les Hébreux (2). Cette opinion des symbolistes est d'autant plus admissible, qu'à Autun, dans la fête où figurait l'âne, l'étoffe d'or dont il était couvert était tenue aux coins par les quatre membres les plus éminents du chapitre (3). Or, la plaisanterie ayant des limites, il n'est pas douteux que, si la fête dans laquelle figurait l'âne n'avait été qu'une simple mascarade populaire, les membres du chapitre d'Autun n'y auraient pas figuré.

Michelet ne s'est pas trompé sur le sens réel de la Fête de l'Ane. Parlant des fêtes populaires du moyen âge, il dit : « La bête comme l'hom-« me était réhabilitée. L'humble témoin de la « naissance du Sauveur, le fidèle animal qui de « son haleine, le réchauffa tout petit dans la crè-« che, qui le porta avec sa mère en Égypte, « qui l'amena triomphant à Jérusalem, avait sa « part de la joie. Sobriété, patience, ferme rési-« gnation, le moyen âge, plus juste que nous, « distinguait en l'âne je ne sais combien de « vertus chrétiennes. Pourquoi eût-on rougi de « lui ? Le Sauveur n'en avait pas rougi... Plus « tard les naïvetés tournèrent en dérision, et « l'Église fut obligée d'imposer silence au peu-« ple, de l'éloigner, de le tenir à distance (1). » Au Collège de France, dans une de ses leçons auxquelles nous assistions, M. Renan disait : « L'âne « était honoré en Orient et les Hébreux s'en « servaient comme monture de luxe. Chez nous « on l'a abruti. » Si nous sommes injustes envers l'âne, la faute en est beaucoup à celui que l'on appelle le *bon* La Fontaine, lequel ne s'est montré ni bon, ni même équitable envers l'âne. Il le peint toujours comme un animal méchant, paresseux, dépourvu d'intelligence. Ses *Fables*, apprises par les enfants dans les écoles, ont donné une fausse idée de l'âne, et si le célèbre fabuliste avait reçu la dix millième partie des coups que ses compositions ont fait tomber sur le pauvre animal, il serait resté sur la place avant d'avoir pu achever son livre. Rendons donc à l'âne la justice qui lui est due, traitons-le avec douceur au lieu de le frapper lâchement : nos pères du moyen âge nous ont donné l'exemple.

D'ailleurs, les hommes des XVII^e et XVIII^e siècles, parmi lesquels on a le regret de compter Fénelon, Fleury et Bossuet lui-même, n'ont rien compris aux choses du moyen âge. Prenons, pour exemple, les cathédrales. D'abord, ils n'ont vu dans ces édifices que la construction, sans chercher à en deviner l'âme. Ensuite, de cette construction ils n'ont aperçu ni la grandeur, ni la beauté, reprochant aux cathédrales d'être trop légères, de manquer de justesse dans leurs proportions, de présenter une surcharge inutile d'ornements. Vivant intellectuellement dans le monde grec et romain, ils n'eurent même pas l'idée

1. Du Cange, *Glossarium*, V° Festum.
2. Abbé Auber, *Hist. et théor. du symbolisme relig.*, pp. 216-218, et 221-222.
3. Du Cange, *Glossarium*, V° Festum.

1. Michelet, *Histoire de France*, t. II, p. 658

de les étudier. Pour eux, l'art du moyen âge était un art barbare, bien qu'ils n'en connussent ni les origines, ni les principes, ni les évolutions, et ils s'imaginèrent avoir tout dit en lui jetant, avec l'italien Vasari, l'épithète de *gothique*. Si on leur avait affirmé qu'un jour viendrait où cette architecture, si méprisée, serait l'objet d'un vif enthousiasme, et que ce mot de *gothique* constituerait un titre d'honneur, ils auraient répondu par un doux sourire d'incrédulité.

Mais le temps a marché, et la vérité a triomphé. Les constructeurs du moyen âge, ainsi que les Celtes, nos premiers ancêtres, n'ayant pas écrit leur histoire, c'est par l'étude raisonnée des édifices que nous sommes arrivés à en saisir l'idée inspiratrice et créatrice. Aujourd'hui l'architecture gothique avec sa flore, sa faune, sa statuaire, ses vitraux, est aimée, admirée de tous ceux qui ont conservé le culte du passé, qui ont en eux le sentiment du beau. Aussi faut-il lui conserver son nom ; parce que ce nom est devenu populaire et qu'il nous a charmés pendant le siècle qui va disparaître à l'horizon des temps. Toutefois, si pour une raison ou pour une autre, l'art qui naquit en France au XII^e siècle, au moment du réveil de l'esprit gaulois, reproduisant l'aspect de nos antiques forêts, si cet art, disons-nous, devait perdre son nom, le seul, à notre avis, qui pourrait lui être donné, serait celui de *celto-chrétien*, parce que en lui se sont rencontrés le Christ et la France.

Les fêtes populaires du moyen âge, tant qu'elles furent célébrées avec foi et respect, eurent un avantage énorme, celui de faire aimer la religion des ancêtres. Elles étaient une note gaie venant encore s'ajouter aux mystères joyeux du christianisme, mystères qui, comme un rayon de lumière, en traversaient les dogmes sombres. Si le terrible Jugement dernier continuait à se déployer sur le grand portail de la cathédrale, la fête populaire était là pour rappeler que dans le Fils de l'homme venant sur les nuées du ciel, pour juger les vivants et les morts, il y avait aussi le petit Enfant de Bethléem, celui qui, ainsi que le dit Michelet, ne rougit pas de l'âne, en un mot, le Dieu plein de mansuétude et de miséricorde.

Émile LAMBIN.

## Esquisses archéologiques.

### Faune des cathédrales.

LA faune de nos cathédrales n'a, en elle-même, rien de particulièrement national. Si la flore se compose de plantes uniquement indigènes, la faune, au contraire, nous montre des animaux inconnus dans notre Occident, tels que le lion, le chameau, l'éléphant et d'autres encore. Mais ce qu'il y a de national dans la faune des cathédrales, c'est la façon dont les animaux sont traités. Là on retrouve l'esprit gaulois qui, livré à sa propre inspiration, s'est donné libre carrière en composant les figures monstrueuses qui décorent l'extérieur des édifices. Déjà à l'époque romane, des figures d'hommes et d'animaux d'une conception tout à fait singulière, se voyaient non seulement à l'extérieur, mais encore à l'intérieur des églises sur les chapiteaux des piliers. Les symbolistes de nos jours ont tenté de les expliquer, et à force de recherches et de réflexion, ils sont parvenus à rattacher toute cette sculpture à l'Écriture sainte, aux ouvrages des Pères de l'Église, aux légendes des Saints, et à la morale chrétienne.

A l'époque gothique, figures humaines et figures d'animaux disparaissent, à de rares exceptions près, de l'intérieur des cathédrales. La faune alors se cantonne dans les voussures des portails ou grimpe dans les parties hautes des édifices. De là, deux divisions assez bien tranchées : aux portails, les animaux que mentionnent l'Écriture-Sainte, les ouvrages des Pères, les légendes des Saints, ou qui jouent un rôle dans la morale chrétienne ; et sur les parties élevées, Satan et ses démons transformés en gargouilles. Ils sont là, sous mille formes hideuses, effrayantes, cloués à la cathédrale qu'ils doivent protéger. Quand les grandes eaux du ciel tombent sur la toiture et roulent de comble en comble avec le bruit sourd du tonnerre, ces démons reçoivent le torrent dans leur corps transpercé, et de leur bouche contractée le déversent loin des murs, loin des bases de l'édifice. Et comment décrire ces gargouilles ? Tantôt c'est un corps de bête à tête d'homme, tantôt un corps d'homme à tête de bête, ou bien encore un oiseau aux ailes repliées, au cou très allongé,

ayant une tête de chien. Au tympan de l'arcade fermée du portail nord de Notre-Dame de Reims, dans la scène du Jugement dernier, Satan ricane, heureux de pousser en Enfer sa bande de réprouvés. Au tympan de la porte centrale du grand portail de Bourges, il sourit encore, quoique vexé de voir lui échapper un enfant sur lequel l'archange saint Michel a posé sa main protectrice. Mais au haut des cathédrales Satan ne ricane plus, il grimace horriblement. Ce prince de l'air, comme l'appelle saint Paul [1], ne paraît pas satisfait de se voir ainsi accroché à la maison de Dieu dans son royaume aérien, et de recevoir, immobile pour l'éternité, la pluie glacée des hivers qui tombent sur son dos [2]. Toutefois, Satan et ses démons ne sont pas seuls dans ces régions orageuses. Les péchés capitaux et les autres péchés qui en découlent, deviennent là des personnalités, font cortège à la race infernale. Le plus souvent ce sont des monstres hybrides ayant la tête d'une bête unie au corps d'une autre bête. Le nombre de ces compositions, démons et péchés, dépasse l'imagination. La sculpture des gargouilles est ce que l'on peut rêver de plus extravagant, mais aussi de plus énergique, de plus surprenant. Il a fallu un génie spécial pour créer ce monde diabolique qui n'a pas son pareil au monde ; et on peut dire que les gargouilles sont l'écrasement de Satan, par le sculpteur gaulois.

### Cathédrale de Senlis.

Aujourd'hui c'est le livre qui instruit. C'est dans le livre que ceux qui veulent étudier le dogme, la morale et l'histoire du christianisme vont les chercher. Au moyen âge il n'en était pas ainsi. Les livres étaient rares. Écrits ou copiés sur parchemin, par des moines qui souvent les ornaient de miniatures, ils représentaient une somme énorme du travail le plus appliqué. Aussi restaient-ils entre les mains du clergé et des seigneurs, ne circulant pas dans le peuple trop ignorant pour les lire, ou trop pauvre pour les payer. Les cathédrales y suppléèrent. Elles furent le grand livre ouvert à tous, parlant à l'esprit et au cœur des fidèles par la sculpture de leurs portails, par la peinture de leurs vitraux. La mère montrait à son enfant les grandes statues des ébrasements des portes, lui expliquait les scènes retracées sur les tympans, et l'enfant, ouvrant de grands yeux, écoutait cet enseignement maternel qui laissait dans son âme d'ineffaçables traces. Et ce qui se passait alors se passe encore aujourd'hui. Lorsque nous sommes entré pour la première fois dans la cathédrale de Senlis, par une belle matinée d'été, nous y avons vu une fillette d'environ douze ans, gracieuse et souriante, tenant par la main son jeune frère, un gamin de huit ou neuf ans, et lui expliquant, une à une, les scènes peintes sur les vitraux des chapelles. Ce spectacle était touchant, et nous nous sommes dit : Voilà comment les petits, les humbles, s'instruisaient au moyen âge.

### Cathédrale d'Amiens.

C'était un Samedi-Saint, au soir, que nous pénétrâmes dans la cathédrale d'Amiens. Un simple cierge, posé sur un chandelier d'argent reposant sur le sol, formait tout l'éclairage de l'édifice resté ouvert, à cette heure avancée, pour les confessions. La lueur projetée par ce cierge atteignait à peine la pointe des premières arcades, dont la hauteur, qui est de vingt mètres, paraissait doublée par l'effet de cette étrange lumière. Le reste du vaisseau se perdait dans la nuit. C'est à peine si l'œil pouvait suivre le profil des colonnettes montant vers une voûte devenue invisible, et si le regard essayait de plonger dans les profondeurs du sanctuaire, il se heurtait à une masse impénétrable, se perdait dans un gouffre noir. A ce moment, la cathédrale avait un aspect fantastique qu'aucune parole ne peut rendre. On voyait bien qu'elle partait de terre, mais on ne voyait pas où elle finissait.

Le lendemain matin, jour de Pâques, lorsqu'au bruit des cloches lançant dans l'air leurs solennelles volées, nous rentrâmes dans l'édifice, tout avait changé. La nef, il est vrai, flottait encore dans une demi-obscurité, mais le soleil levant, frappant déjà les hautes verrières de l'abside, éveillait leurs teintes d'azur qui devenaient plus brillantes de minute en minute, à mesure que l'astre montait à l'horizon. Ces teintes

1. Principem potestatis aeris hujus. *Ephes.* II, 2.
2. Dante a mis également Satan, au fond de l'enfer, dans un étang glacé.

bleues et les grandes blancheurs des piliers et des voûtes semblaient s'harmoniser avec la solennité du jour. Pâques n'est-il pas, par excellence, la fête du matin? N'est-ce pas à l'aube que le Christ est ressuscité?... La cathédrale, habituellement si fière, se montrait, ce matin-là, joyeuse et aimable. Inondée bientôt de clarté, depuis le chœur jusqu'au portail, elle nous apparut dans toute sa grandeur, dans toute sa beauté, dans toute sa grâce, s'élançant d'un seul jet vers le ciel, chantant elle-même la Résurrection!

Émile LAMBIN.

## Travaux à la cathédrale de St-Claude.

LA cathédrale de Saint-Claude vient d'être l'objet d'importants travaux d'aménagement intérieur; ils comprennent: maître-autel, trône épiscopal, balustrade du sanctuaire, dallage céramique du chœur et orgue d'accompagnement. La consécration de l'autel et l'inauguration des travaux ont donné lieu à une fort belle fête, le 28 novembre dernier. Il ne me paraît pas inutile d'entretenir les lecteurs de la *Revue* de cette restauration, en ajoutant à mon récit les réflexions qu'elle m'a suggérées.

Le diocèse de Saint-Claude, créé en 1742, succédait à l'une des plus anciennes et des plus illustres abbayes de la France. L'église principale de l'abbaye devint naturellement la cathédrale du nouveau diocèse et reçut le dépôt du corps de saint Claude, objet d'un pèlerinage fort renommé. Ce monument, trop peu connu, produit de prime abord, à son aspect extérieur, une impression plutôt défavorable, écrasé qu'il est par une immense toiture de zinc qui couvre les trois nefs. Sa façade plaquée, dans le style du XVIII^e siècle, augmente encore la surprise que l'on éprouve en pénétrant à l'intérieur. On s'y trouve, en effet, dans un superbe vaisseau de 67 m. de longueur, aux proportions à la fois majestueuses et élégantes, tel qu'on en rencontre fort peu d'analogues. Commencée dans le dernier tiers du XIV^e siècle, sa construction se poursuivit jusqu'en 1727; cependant, n'étaient la façade et quelques moulures dans les meneaux des fenêtres, on croirait que l'édifice a été construit d'un seul jet, dans le plus pur style du XV^e siècle. Ce fait remarquable d'une fidélité de trois siècles à un même plan mérite d'être signalé.

Le monument se compose de trois nefs sans transept, terminées par des chapelles à chevet plat et par un sanctuaire à cinq pans, garni de belles fenêtres. Quatorze piliers énormes, en forme d'octogones irréguliers, et seize demi-piliers engagés supportent les voûtes des nefs et du chœur. Les voûtes de la nef centrale, empruntant le procédé familier aux premiers temps de l'ère ogivale, sont établies sur plan carré; leurs arcs ogives se croisent à angles droits et rencontrent à leur intersection sous une clef commune le sommet d'un arc de recoupement, qui repose lui-même sur une pile intermédiaire. Leur hauteur est de 24 m. 80; celle des collatéraux ne lui cède que de cinq mètres; cette hauteur inusitée contribue pour une bonne part à donner à ce beau vaisseau son cachet d'élégance et même de légèreté, malgré la sévérité de sa construction. Car on y chercherait en vain la moindre sculpture, sauf aux clefs de voûte. Les nervures des arcs se perdent dans la masse des piliers dépourvus de chapiteaux. L'appareil est énorme, en très belle pierre calcaire soigneusement piquée à l'intérieur et réservée en bossages au dehors. Les murs ont une grande épaisseur, surtout celui du Sud, qui mesure près de quatre mètres: il devait tenir lieu de contreforts du côté des cloîtres; puis, l'abbatiale, située à l'extrême frontière et dans une ville ouverte, était construite comme une forteresse; des échauguettes couronnaient les murs, et les portes étaient défendues par des mâchicoulis intérieurs.

Un admirable corps de stalles, achevé en 1465 (nous le décrirons quelque jour dans la *Revue*), garnit le chœur de la cathédrale. Placé par le premier évêque dans le pourtour du sanctuaire, il avait singulièrement souffert de ce déplacement maladroit. En 1869, une habile restauration le remit à sa place primitive et lui rendit sa première beauté. A la suite de cette restauration, l'autorité diocésaine, de concert avec la Commission des monuments historiques, avait résolu de remplacer le maître-autel, dont le style pompeux et lourd du XVIII^e siècle contrastait

étrangement avec le monument, par un autel en bois s'accordant avec les stalles. Mais survint la guerre de 1870; tout fut arrêté et il a fallu trente années d'efforts pour aboutir enfin à la réalisation du projet sur de nouveaux plans.

Ces plans sont l'œuvre de M. Marcel, architecte diocésain, l'auteur remarqué du temple Khmer et du Pavillon de l'Indo-Chine à l'Exposition de 1900. Nous regrettons vivement que son premier projet n'ait pas été du goût de la Commission des monuments historiques. Il comprenait un élégant ciborium, qui eût mis l'autel en valeur et meublé heureusement le sanctuaire un peu nu; tandis que, le ciborium étant repoussé, on sent que l'architecte, voulant à tout prix produire un certain effet, a été amené à le chercher dans l'attribution d'une importance absolument exagérée à de simples détails accessoires.

L'autel est conçu dans un style qualifié XV^e siècle, bien que les détails, comme les chapiteaux et les arcatures, s'inspirent visiblement du XIII^e. Il se compose d'un tombeau, accompagné de deux arrière-corps supportant quatre grands candélabres de bronze doré, à deux étages de couronnes. Sur la table, un gradin, le long duquel court une marqueterie de mosaïques, supporte le tabernacle, dont la façade se termine en pignon triangulaire, orné de rampants à choux de bronze. Par derrière s'élève une contretable de 1 m. 30 de haut, en bronze doré; des contreforts à colonnettes et chapiteaux surmontés de pinacles à crochets les séparent en dix compartiments garnis de mosaïques sur fond d'or.

Enfin, en arrière du tabernacle, sur un énorme dé de pierre polie, s'élève une flèche ajourée en bronze, de forme octogonale, portée par huit colonnes. Un lion et un bœuf ailés, symboles des évangélistes, occupent sa base. Pourquoi l'ange et l'aigle sont-ils absents? Par économie sans doute; mais c'est là une économie mal placée.

La hauteur de la flèche, non compris le socle, est de 6 m. 60; son poids, de 1200 kg.; c'est, paraît-il, un des plus importants monuments en bronze qui aient été exécutés dans ce genre.

Le corps de l'autel, les quatre degrés du marchepied et le dé de la flèche sont en pierre jaune polie du Jura; de marbre rouge avec chapiteaux et bases de bronze, les huit colonnettes accouplées deux à deux et placées en placage devant le parement, tandis que la flèche et le retable sont en bronze. Ce mélange de métal brillant et de mosaïques à fond d'or, quelque peu déconcertant et tranchant durement sur l'éclat adouci de la pierre, ne me paraît pas très heureux, en raison surtout de la situation de l'autel, placé à contre-jour au fond d'un sanctuaire peu éclairé. Le scintillement des ors ne fait qu'accentuer les masses d'ombre: un parti plus franc eût été, à mon humble avis, préférable. Néanmoins l'ensemble est sérieux. Le travail, confié à la maison Biais, de Paris, a été très soigné, je me plais à le reconnaître.

Mais je m'en voudrais de ne pas adresser à l'architecte, ainsi qu'à bon nombre de ses confrères, une sérieuse critique.

Comment peut-on, ayant à élever un autel, s'inspirer si peu du but et de l'usage de l'autel, et se laisser entraîner à faire du membre prépondérant, la table, un accessoire qui passe inaperçu? Il est clair qu'ici, pour l'architecte, la partie essentielle est sa flèche, qui du haut de ses dix mètres domine tout. Or à quoi doit servir cette tour gigantesque? Peut-être à contenir la châsse de reliques insignes? Point: elle est là avant tout pour le coup d'œil; puis, très accidentellement, elle servira deux ou trois fois l'an à abriter l'Ostensoir dans les Expositions solennelles du Saint-Sacrement, et enfin à recevoir la croix de l'autel, ce qui n'est pas régulier. Quant à la *table*, elle est réduite à figurer comme une espèce de soubassement destiné à mettre en valeur le retable et la flèche. Ses extrémités sont raccourcies par un double retrait; sa profondeur atteint à peine 0 m. 70, et encore la partie centrale est-elle sacrifiée en partie à l'avancée du tabernacle: il fallait bien trouver une assiette aux deux cariatides de bronze, dénommées anges pour la circonstance, qui supportent son pignon, fantaisie passablement osée, on en conviendra, dans une composition qui se réclame du XV^e siècle. Aussi ne reste-t-il que bien juste la place nécessaire pour développer un corporal et y placer le calice et l'hostie.

Et n'oublions pas qu'il s'agit ici d'un maître-autel de cathédrale, où les offices pontificaux, avec leur déploiement de nombreux ministres

assistants, réclament un espace plus considérable. Il est impossible, en vérité, de laisser passer sans protestation un tel manquement à ce qui doit faire le premier mérite de toute œuvre d'art : la convenance et l'appropriation au but.

Je n'ai pas encore parlé d'un bas-relief de marbre blanc qui orne la partie centrale du devant de l'autel. Le sculpteur devait y représenter la Cène, sujet beaucoup mieux à sa place dans un retable que sous l'autel. Ne disposant que d'un espace exigu, il a figuré une Cène emblématique: Notre-Seigneur assis derrière une table, aux extrémités de laquelle se tiennent la Vierge agenouillée et un apôtre à longue barbe, les coudes appuyés sur la table. Derrière celui-ci un jeune disciple est assis sur un banc, les mains jointes, et pour lui faire pendant, un ange debout soutient le long manteau de la Vierge. L'artiste, à défaut d'inspiration personnelle, a sagement pris le parti de s'inspirer de bas-reliefs de l'école Troyenne pour composer son sujet; peut-être aurait-il pu choisir pour le Sauveur une figure moins chagrine et une tête d'apôtre plus idéale. Mais nous préférons encore un décalque de ce genre aux platitudes plus personnelles, hélas! qu'on nous sert trop souvent.

Il me reste à dire un mot des embellissements complémentaires. Le trône épiscopal, qui manquait encore, figure une stalle à haut dossier, surmonté d'un dais octogonal. Cette forme adoptée, le modèle s'imposait ; l'architecte s'en est heureusement inspiré et l'habile ciseau de M. Dessauge, ancien praticien des chantiers de Viollet-le-Duc, est parvenu à faire du trône un digne pendant des stalles. Le sanctuaire et le chœur ont reçu un dallage en mosaïque de Maubeuge. Dans le chœur, la composition de M. Marcel forme un grand rectangle compris dans une bordure large d'un mètre environ, dont le motif central est une espèce de treillis de bambous, formant des hexagones irréguliers d'où sortent des feuilles de figuier alternées à droite et à gauche. La partie centrale est remplie par un quatre-feuille démesuré, accompagné de deux autres un peu moindres; des bouquets de ces mêmes feuilles de figuier et des feuilles simples en garnissent les lobes et leurs intervalles. Ces ornements sont bien dessinés et produiraient un agréable effet s'ils n'étaient pas si disproportionnés. Voilà encore une loi essentielle bien souvent violée par nos architectes! Quand un motif leur plaît, ils le mettent à toutes les sauces et le transposent à toutes les échelles, sans s'occuper s'il sera ou non en harmonie avec sa destination. Le défaut ici saute aux yeux, grâce au contraste que présentent ces feuilles gigantesques auprès de la végétation luxuriante des stalles, qui, elle, ne dépasse jamais les dimensions naturelles, malgré la grandeur du monument qu'elle décore.

Toutefois, il importe de ne pas exagérer la portée de ces justes critiques. Malgré tout, je tiens à le dire en terminant ce compte-rendu, l'importante restauration — elle a coûté 75,000 frs — dont vient de bénéficier la cathédrale de Saint-Claude qui en avait grand besoin, est chose fort heureuse. Toutes ces œuvres d'art ont été sérieusement conçues et exécutées ; la matière en est riche et l'effet général très satisfaisant. On peut dire qu'aujourd'hui le chœur de notre cathédrale, encadré de ses stalles splendides, rehaussé par son trône et son maître-autel monumental, est sans contredit l'un des plus beaux de France. Il faut donc se féliciter de voir enfin réalisée une entreprise demeurée en suspens pendant de si longues années.

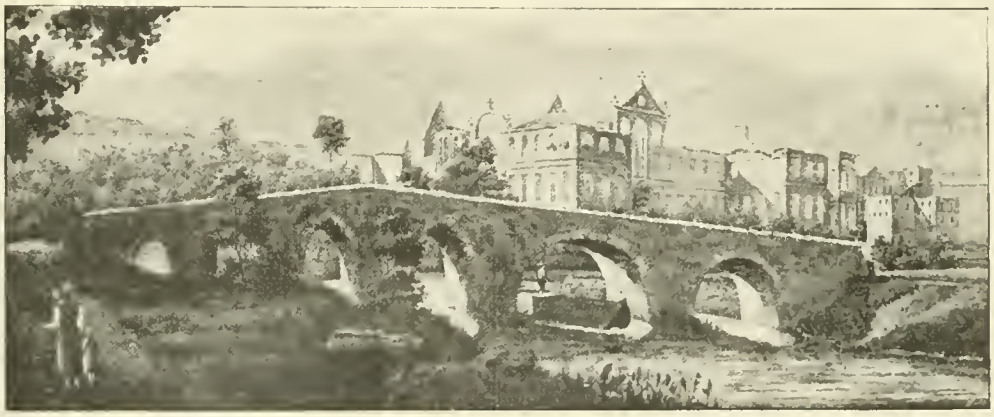
P. Brune.

## Restauration des ruines de l'Abbaye d'Aulne.

ONSIEUR t' Serstevens-Troye, président du Cercle archéologique de Charleroi, a eu la gracieuseté de m'offrir la reproduction photographique de trois dessins achetés par lui en Suisse et représentant des vues de l'abbaye d'Aulne. Ces dessins remontent à l'année 1823 : l'un représente le chevet de l'église et n'a rien de particulièrement intéressant ; le second donne une vue du vieux pont de la Sambre beaucoup plus précise que celle qui est signée par le Chevalier de la Barrière, justement en la même année 1823, dans la *Collection des principales vues des Pays-Bas* (1) ; nous en donnons une réduction

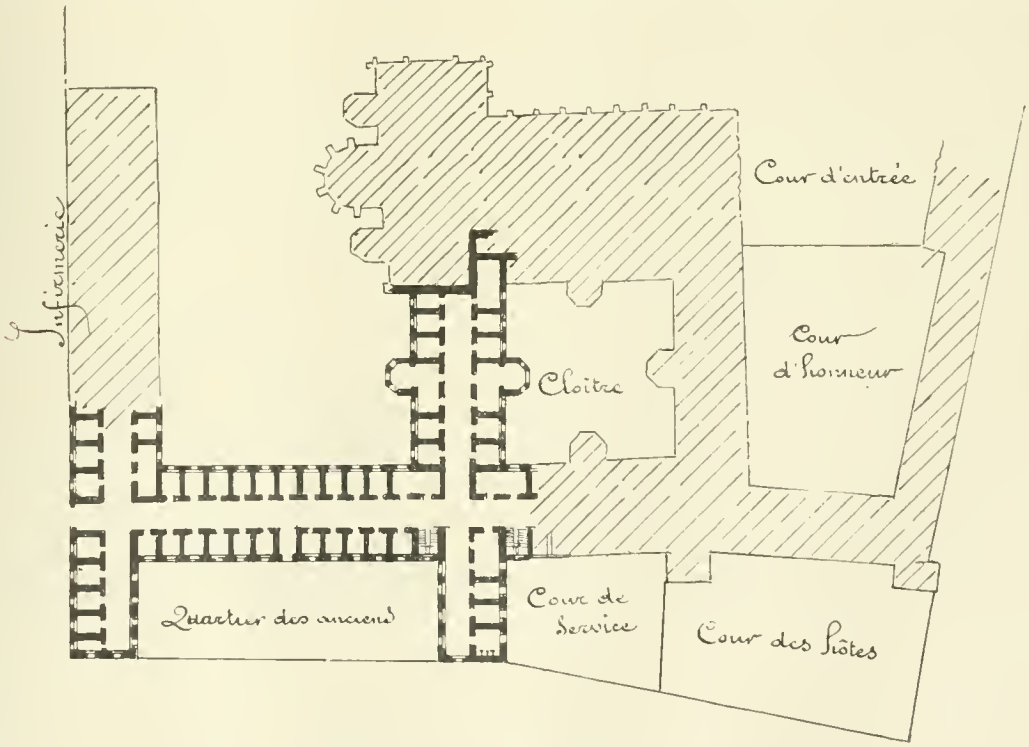
1. Éditées à Tournai chez Dewasmes.

photographique. Le lecteur déplorera avec nous la destruction de ce beau pont, dont il ne reste que deux arches de la rive gauche ; il a été démoli il y a un demi-siècle. Le troisième dessin reproduit ci-dessous offre une vue d'ensemble des ruines dans un état de destruction moins avancé



Abbaye d'Aulne — Vue d'ensemble des ruines en 1823

qu'aujourd'hui. On y voit encore debout le *quartier des Hôtes* (démoli depuis pour fournir les matériaux des têtes de plusieurs tunnels du chemin de fer du Nord), tel que l'on peut le restituer par la pensée, en prenant pour repères le tracé en plan encore visible dans les substruc-




Abbaye d'Aulne. — Esquisse du plan de l'étage.

tions, et l'ordonnance des façades parfaitement indiquée par l'avant-corps extrême de l'Ouest, resté isolé, semblable à une tour. En outre, on peut distinguer les acrotères en forme de vases

qui décoraient le fronton du *quartier dit des Anciens* (1). Enfin, on aperçoit à gauche du groupe des ruines une grande arcade ayant appartenu à la façade vers l'Est de la grande aile septentrionale du monastère. Cette dernière indication, rapprochée des lignes architectoniques des parties conservées de cette façade, permet de constater, selon la remarque de M. Servais, qu'on retrouvait ici le même dispositif qu'à l'avant-corps de la façade qui regarde la Sambre (2). Le cintre en question, qui apparaît dans la vue qui nous occupe, doit être rapproché de celui de la grande baie de cette dernière façade, ainsi que de la trace d'un plafond cintré que porte encore à l'extérieur le pignon du transept nord de l'église (ibid., pl. IV). Ces trois cintres correspondent aux extrémités d'un grand couloir axial commandant tout l'étage des bâtiments claustraux. Il régnait dans la grande aile du Nord comme dans l'aile de l'Est, avec un retour d'équerre vers la Sambre, au droit de l'avant-corps monumental précité. Il se prolongeait de même dans l'axe du bâtiment du *réfectoire du maigre*, au-dessus duquel on a cru jusqu'ici, mais à tort, que se trouvait la bibliothèque. La présence de latrines à l'extrémité de ce bâtiment rendait cette hypothèse boîteuse ; tout s'explique par la nouvelle donnée de la distribution de l'étage, que fournit le dessin de 1823. Des deux côtés du large couloir dont nous parlons, sur toute l'étendue de l'aile du Nord et non compris le quartier des Hôtes, sur les retours de l'aile vers la Sambre et au-dessus de la salle capitulaire étaient rangées (à l'étage) les cellules des moines au nombre d'une soixantaine. La bibliothèque occupait sans doute l'aile occidentale. A ce vaste dortoir faisait suite, à partir de l'extrémité est de l'aile du Nord, le grand bâtiment de l'Infirmerie indiqué dans le plan général précité.

Nous donnons une esquisse du plan de l'étage tel qu'il résulte des dernières observations.

***

1. Le quartier des anciens est encore en grande partie debout, tel qu'on le voit dans une vue contemporaine de la précédente, que contient le *Voyage pittoresque dans le royaume des Pays-Bas*, rédigé par M. de Cloet. Bruxelles, 1825. (Pl. 133, du t. I, dessiné par T. Hubert, lith. par Jobart.)

2. Voy. le plan général. Pl. I. *Revue de l'art chrétien* 1898, 5e liv.

Puisque nous en sommes à parler de l'abbaye d'Aulne, nous ajouterons un mot à l'adresse des archéologues et des artistes qui estiment qu'il ne faut pas restaurer les ruines.

On nous a reproché, notamment, d'avoir déblayé la nef de l'église et rétabli le terre-plein au niveau du pavement primitif, de manière à restituer leurs proportions aux lignes architecturales des parties conservées (le transept et le

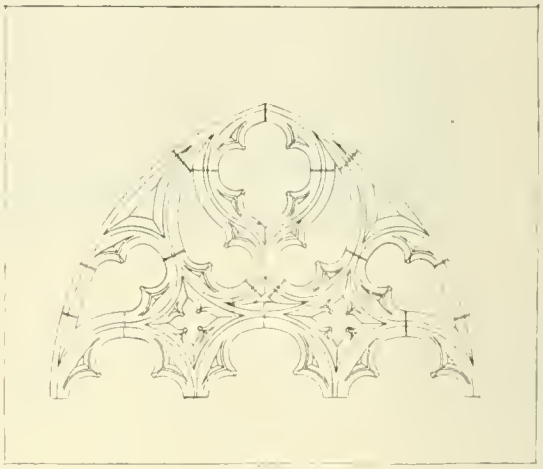


Figure A.

chœur) et à mettre à découvert le pied des colonnes des nefs. D'après certains esthètes, nous aurions profané le pittoresque sacré des ruines, en enlevant les décombres pour mettre à découvert le pavement de l'église, la belle tombe de l'abbé Louant, la crypte funéraire, de beaux fragments de sculpture (telle la statue de Jean de Barbançon) et cette multitude de pierres, ner-

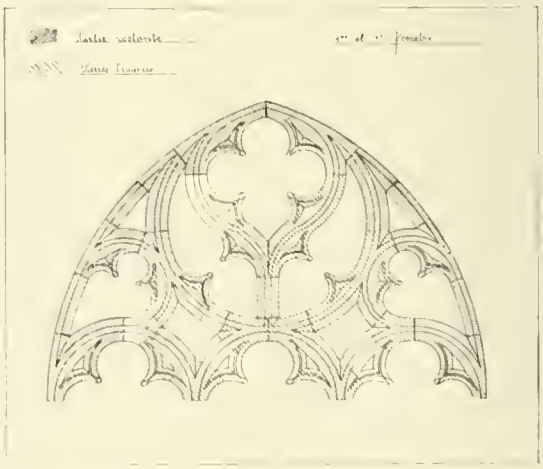


Figure B.

vures, fenestrages, etc. à l'aide desquelles nous avons pu reconstituer, en alignant les claveaux sur le sol, les nervures des voûtes de l'église. Nous avons classé les débris de fenestrages et *mis en ordre*, nous l'avons dit et le répétons, ces documents archéologiques ; sur quoi, un écrivain spirituel a fait cette fine remarque, qu'« une ménagère sommeille dans l'âme », du soussigné.

Le mot est très joli, j'en conviens, mais le reproche est mal fondé. Le travail auquel il a été procédé ne manque ni d'utilité, ni d'intérêt ; un seul exemple le prouvera.

Nous avons cru devoir rétablir les résilles dans les fenêtres de l'église, et j'ai dit ici même comment cette restauration se justifie (1). La figure (A) représente le tracé des fenestrages tel que je l'avais restitué en dessin, d'après les amorces retrouvées adhérentes à l'arc majeur. D'après mes études, M. Servais, l'intelligent surveillant des travaux, a pu retrouver parmi les pierres *mises en ordre* un grand nombre de celles qui avaient appartenu au fenestrage en question, confirmant ainsi la restitution et la corrigeant comme, on verra, dans un minime détail. La figure (B) montre les amorces conservées, les nombreux fragments retrouvés et les rares pierres neuves, dont l'ensemble constitue une si jolie résille. On pourra distinguer après restauration faite les pierres anciennes des nouvelles.

La restauration ou, pour mieux dire, la consolidation des ruines d'Aulne, touche à sa fin ; elle se terminera dans le courant de l'année prochaine. La postérité, plus juste que les artistes d'à présent, en sera reconnaissante à M. le Ministre De Bruyn, qui en prit l'initiative à la suite d'un rapport d'un éminent ami de nos monuments anciens, Monsieur M. A. Verhaegen.

L. Cloquet.

## La Beauté de Saint-Pierre de Rome.

Monsieur Ponnelle (2) est un prestigieux écrivain et, s'il parle comme il écrit, il doit être un charmeur. Plût à Dieu qu'il mît son grand talent à répandre de saines doctrines esthétiques, au lieu de fausser le goût de ses auditeurs, comme il risque de l'avoir fait dans sa conférence des œuvres du Séminaire de mars 1901.

L'église de Saint-Pierre de Rome est un vénérable monument, d'une grandeur imposante et, à bien des égards, d'une valeur inestimable. Il serait singulièrement utile d'en donner aux jeunes clercs une analyse critique qui fît la part du vrai et du faux, au lieu de chanter en un dithyrambe toutes ses perfections idéales et imaginaires.

Sous une phraséologie pleine de grâce et une grande érudition, le discours de M. Ponnelle contient quelques énormités et plusieurs joyeusetés, mêlées à de justes remarques.

L'auteur commence par constater cette impression décevante, commune à tant de visiteurs, de la basilique vaticane : le seuil franchi, on se sent peiné de ne sentir aucun saisissement, aucun transport d'admiration devant ce monument célèbre. On a dit que c'est la perfection des formes qui amoindrit l'effet des distances. Pure niaiserie, dit M. P. ; le mal vient de l'altération qu'a subi le plan de Bramante. Ici nous sommes d'accord. On sait, en effet, qu'au plan original en croix grecque a été substitué le plan latin actuel, réalisé sur l'ordre de Paul V et caractérisé par l'allongement démesuré et l'élargissement de la grande nef. Le mal vient aussi du trop grand éclairement des voûtes, qui détachent les yeux des fastueuses ordonnances tracées par Bramante et par Michel-Ange. Le beau Saint-Pierre ne commence que passé le chœur des chanoines et ne comprend que la croix grecque.

Telles sont les raisons du fameux mécompte, selon notre auteur. Disons tout de suite qu'il oublie la principale, reconnue de tous : c'est l'emploi des proportions relatives et l'absence d'échelle humaine. On a agrandi, à une échelle colossale des *proportions* que notre œil n'est habitué à apprécier que dans des édifices de taille modérée, et l'on a négligé de placer des repères de *dimensions* capables de faire sentir les grandeurs réelles. C'est le vice inhérent à la Renaissance romaine, laquelle s'abstrait du milieu ambiant.

Par des explications confuses, que nous nous avouons incapable de débrouiller, M. P. s'attache

1. V. *Revue de l'art chrétien* 1901, p. 500.
2. *L'architecture de Saint-Pierre de Rome*, par Louis Ponnelle, dans les *Échos de la Santa Chiara*, nov.-déc. 1901.

à démontrer, que le Panthéon romain, prototype de Saint-Pierre, n'est pas susceptible d'être agrandi ; qu'il est inextensible, donc parfait, doué de cette unité absolue qui est le signe de la perfection ; que dès lors il s'imposait comme modèle pour créer le chef-d'œuvre de l'art chrétien.

Pour faire triompher ce type circulaire, restreint, inéluctable, dans une église qui demande de l'espace pour des foules et une place de choix pour le sanctuaire, force était de le combiner avec des nefs, d'où la nécessité de suspendre la coupole dans le vide à l'intersection de celles-ci.

Or ce problème redoutable, le plus difficile peut-être que l'architecture eût résolu depuis le commencement du monde, c'est, à lire M. P., dans les thermes de Caracalla et dans la basilique de Constantin, que les architectes de la Renaissance auraient été en trouver la solution. Il oublie un fait capital de l'histoire de l'art monumental, à savoir le trait de génie des Byzantins, qui ont créé les pendentifs pour établir la coupole sur quatre appuis isolés. M. P. leur dérobe cette gloire légitime, pour l'attribuer à Bramante. Si nuageuse que soit son explication du système de la coupole de Saint-Pierre, cette injustice en ressort clairement.

Voici maintenant une joyeuseté. En des termes imagés et d'une réelle élégance, M. P. explique que l'unité ne suffit pas pour créer la beauté, car un chapeau, observe-t-il, possède la même unité que la coupole. Il faut encore la proportion des parties. Seulement il y a mille systèmes de proportions possibles ; où trouver la formule de la proportion parfaite? Arrivés à ce point de leur œuvre, les artistes de la Renaissance n'osent plus se fier à eux-mêmes, ni même à leurs guides accoutumés, les anciens. C'est dans les êtres vivants qu'ils cherchent les nombres mystérieux. Nous citons : « Ils se firent conduire de beaux chevaux, de beaux hommes... ». « C'est sur de telles données que Bramante s'est fondé pour établir dans ses détails l'organisation architecturale de Saint-Pierre. » — Et voilà ! Vous voulez faire une église? Prenez modèle sur un cheval, ou sur un athlète ! Plaignons les esthètes qui se paient de pareilles puérilités, et les élèves auxquels ces erreurs sont présentées sous le couvert d'une littérature séduisante.

Voulez-vous encore pénétrer une des mystérieuses beautés de la basilique vaticane ? « Bramante a rêvé d'introduire l'air et la lumière dans Saint-Pierre, leur gardant quelque chose de la liberté qu'ils ont dans l'étendue » ; et c'est pourquoi le Saint-Pierre de Bramante était un gigantesque passage, et que Bramante s'était arrangé pour que le visiteur eût immédiatement quatre portes autour de lui.

L. Cloquet.

# Correspondance.

Bar-le-Duc, le 11 décembre 1901.

Honoré Monsieur,

MALGRÉ l'autorité qui s'attache au nom de M. Lambin, je prends la liberté de ne point me ranger à son avis en ce qui concerne ses affirmations sur la feuille de l'arum. D'après lui, nos ancêtres des XII^e et XIII^e siècles l'auraient prise comme type des crochets de leurs chapiteaux. Dans le dessein de nous convaincre, il met sous nos yeux, *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, page 496, un tableau dans lequel il nous montre les diverses transformations qu'aurait subies cette feuille. Or je n'y trouve pas les lumières qu'il prétend y découvrir lui-même. Les numéros 7, 8, 9 ne sont certes point l'arum, mais, suivant toute apparence, des feuilles de scolopendre.

Recourons à la page 423, même Revue, même année, et nous y verrons cette dernière plante dessinée d'après nature. Ici, comme dans les numéros précités et sur les chapiteaux, je vois les lobes inférieurs arrondis et le crochet naturel formé par la pousse en voie de développement.

Nos pères n'ont donc eu, en la copiant, qu'à modifier légèrement ce que Dieu mettait sous leurs yeux, sans avoir besoin de recourir à l'arum et aux métamorphoses compliquées qu'indique M. Lambin, sans faire de lobes pointus des lobes arrondis et sans replier sur elle-même une feuille qui ne se prête guère à pareil jeu. N'est-ce point aussi votre avis ?

Agréez, etc. P. MAYEUR.

## Italie.

**Florence : Les salles Van der Goes et Rubens à la Galerie des Offices. — La Jeunesse de Pérugin par M. l'abbé Broussole. — Rome : Les Catacombes de Priscilla. — Legnano : Les Tapisseries de Bruxelles.**

*Florence.*

J'AI parlé plusieurs fois déjà du plan de réorganisation de la Galerie des Offices conçu par H. Ridolfi, l'éminent directeur des musées royaux de Florence.

Ce plan, difficile à réaliser dans des bâtiments qui n'ont pas été construits pour un musée, consiste à classer les tableaux, autant que les salles le permettent, par contrées de production et par époques.

Le directeur, ayant été mis en possession de quelques-unes des salles nouvelles, a pu donner à son projet un commencement d'exécution.

Depuis le 1^er janvier, nous avons la salle Van der Goes et la salle Rubens, l'usage ici étant de dénommer les salles du nom du principal peintre qui les occupe.

*L'Adoration des Bergers*, par Van der Goes, tient naturellement la place d'honneur dans la première salle. A côté de cet ouvrage hors ligne se trouvent deux peintures de H. Memling, dont l'une représente saint Benoît ; la *Madone sur un trône avec l'Enfant Jésus et deux anges* du même peintre ; deux portraits d'inconnus, de Cristus Pietro de Baerle ; le portrait de Quentin Metsys et de sa femme ; le *Christ porté au sépulcre* par Roger Van der Weyden ; *La Madone sur le trône avec l'Enfant Jésus, sainte Catherine et une autre Sainte*, que les uns, dont je suis, donnent à Van der Goes, mais que d'autres ne lui accordent pas.

Toutes ces peintures sont de premier ordre.

La salle de Rubens renferme plusieurs portraits par Justus Sustermans (1597-1681). L'artiste a demeuré longtemps à Florence, il était devenu peintre officiel de la Cour grand-ducale ; les portraits exposés, choisis parmi beaucoup d'autres, sont ceux du grand-duc Ferdinand II et de sa femme Vittoria della Rovere, princesse d'Urbin et celui de Claudia de Médicis, femme de l'archiduc Léopold d'Autriche.

De Pourbus le jeune (1570-1622), le portrait du roi Louis XIII enfant.

De Van Dyck, deux portraits de jeunes gentilshommes anglais et, dans sa manière, la Madone avec l'Enfant et des Saints.

De Honthorst (Gérard), d'Utrecht, dit en Italie *Gherardo delle Notte*, à cause des effets de nuit qu'il affectionnait : *Un Repas* et la *Bonne Aventure*.

De Rubens, une Baccchanale ; le portrait équestre de Philippe IV, roi d'Espagne, sur lequel on peut discuter, car il est attribué également à Velasquez, et, enfin, deux grandes toiles magistrales : la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée de Henri IV à Paris*, après la victoire.

Une simple *Correspondance*, comme celle que je fais ici, ne comporte pas de discussions ; ce n'est en réalité qu'un résumé de nouvelles.

Je ne puis cependant omettre quelques renseignements sur ces deux toiles, d'autant plus qu'il en a été trop peu question en France et en Belgique.

Après avoir peint les tableaux pour la galerie du Palais du Luxembourg, conservés au musée du Louvre, Rubens reçut de Marie de Médicis la commande d'une autre suite, pour le même palais du Luxembourg. Le travail fut interrompu en 1630. A la mort de Rubens, le grand duc de Toscane, Ferdinand II de Médicis, fit acheter, à Anvers, les deux seules toiles de la série, mises au point mais non achevées (1).

Elles furent placées au Palais Pitti, puis, en 1773, transportées à la Galerie des Offices, où elles sont restées jusqu'à présent dans de médiocres conditions de lumière. Elles étaient de plus en fort mauvais état ; mal collées sur des doublures et par endroits enduites d'une couche bitumineuse.

M. Ridolfi les fit, non sans peine, nettoyer et tendre et, aussitôt que l'occasion s'est présentée, il les a exposées dans une nouvelle salle, où elles sont on ne peut mieux.

Les deux grands tableaux sont surprenants de fougue, d'entrain et de mouvement ; jamais Rubens n'a été aussi loin.

Pour mon compte, je les trouve, comme composition, supérieurs au meilleur panneau de la galerie dite du Luxembourg.

Les deux salles des Offices qui viennent d'être ouvertes sont l'idéal d'une installation de tableaux ; fond neutre ; plafonds clairs ; tableaux espacés ; deux, au plus, en hauteur. La salle de Rubens ne contient que seize toiles ; dans d'autres musées et avec les mêmes surfaces, on en compte trois fois plus au moins.

*Encore la Jeunesse de Pérugin, par M. l'abbé Broussole.*

J'ai ouvert ce livre avec curiosité, parce que, comme l'honorable écrivain, j'ai parcouru plusieurs fois l'Ombrie en détail, et que je vis ici en contact permanent avec Pérugin.

Eh bien, je ne partage nullement l'opinion de M. l'abbé Broussole sur Pérugin, et, malgré la science et l'érudition qui abondent dans cet ouvrage si compact, — et même beaucoup trop compact, — je n'ai pas été converti.

Il y a plus, il m'est arrivé plusieurs fois de ne pas comprendre.

« Le Pérugin oublia trop vite qu'il était peut-« être né pour exercer uniquement, ainsi que « ses confrères ombriens, bien qu'avec plus de « succès, le modeste métier d'artisan. »

Quelle différence M. l'abbé Broussole fait-il, au XVe siècle, entre ceux qu'on appelle *artistes* ou *artisans ?*

Ici, à Florence, nous trouvons l'illustre architecte Brunellesco, l'auteur de la coupole de Sainte-Marie de la Fleur, inscrit aux *Arti*, corporations, sur la matricule des maîtres maçons et charpentiers.

Et plus loin.

« Il fut en somme un peintre sans gloire, « capable tout au plus de peindre des images « pieuses et, vers la fin du XVe siècle, cela ne « suffisait plus pour illustrer un artiste. »

Qu'est-ce que l'auteur entend par *images pieuses ?*

Il aurait dû se donner la peine d'expliquer la conception qu'il se fait d'une *image pieuse*, par rapport aux tableaux et aux fresques des églises, et en quoi ces *images*, si images il y a, sont inférieures aux autres peintures.

Il me serait aisé de relever dans le volume bien d'autres passages sans signification précise et, aussi, bien des contradictions.

En somme, M. l'abbé Broussole tient Pérugin pour un peintre médiocre ; j'estime que c'est un grand peintre. Ne discutons pas ; chacun a son opinion.

Le président Debrosses écrivait, en 1739, que Giotto était tout au plus bon à peindre un jeu de paume.

1. La *Bataille* et l'*Entrée* mesurent chacune 3m80 de haut sur 6m90 de large.

Les toiles de la galerie du Luxembourg sont de grandeurs très différentes. Sur une hauteur égale de 3m94 la plus étroite a 1m60 et la plus large 7m27.

En 1901, M. l'abbé Broussole écrit que Pérugin était capable tout au plus de peindre des images pieuses.

La postérité n'a pas confirmé l'opinion de Debrosses ; M. l'abbé Broussole sera-t-il plus heureux ?

Il est permis d'en douter.

L'exécution matérielle du livre, en ce qui tient à certaines reproductions, prête à la critique.

Les dessins au trait sont nombreux et fort imparfaits en général.

Le dessinateur n'a tenu presqu'aucun compte du caractère propre de l'œuvre qu'il avait à reproduire.

Cette méthode est surannée; elle nous reporte au *Musée de sculpture antique et moderne* du Louvre, publié par le comte de Clarac, à partir de 1826, et aux gravures du florentin Lasinio, de la même époque.

A voir les gravures de Lasinio sans légendes et sans connaître les originaux, on confond les fresques du Campo Santo de Pise avec les portes de Ghiberti du Baptistère de Florence.

Dans Clarac et chez Lasinio, tout semble du même pays et de la même époque.

Aujourd'hui il faut plus de précision et de vérité ; on les obtient suffisamment avec les procédés en usage pour la reproduction des photographies. Aussi ce sont ces sortes de reproductions qui sont les meilleures dans le volume de M. l'abbé Broussole.

J'y ai constaté avec plaisir des œuvres de Nelli, Mesastris, Alunno, Ibi Sinibaldo, que j'avais déjà données dans la *Revue de l'Art chrétien*, en mars et mai 1900.

Cela prouve que je suis d'accord avec M. l'abbé Broussole au moins sur un point : l'utilité de faire connaître des peintres généralement trop négligés.

Je pense avoir exercé ma critique avec modération et en respectant, comme elle le mérite, la personnalité de M. l'abbé Broussole.

Je n'ai pu accepter ses conclusions sur Pérugin et quelques autres peintres, mais je rends pleinement hommage au labeur si considérable dont l'auteur a fait preuve.

Comme lui, du reste, je suis *quattrocentiste* et souvent de parti pris.

*Rome.* — Catacombes de Priscilla.

La Commission pontificale d'archéologie sacrée a procédé, sur l'initiative de Mgr Crostarosa, à des travaux dans ce cimetière.

On a découvert un grand escalier qui conduit à une piscine adossée à une abside.

L'éminent professeur Marucchi prépare, sur cette importante découverte, un mémoire qui éclairera plusieurs questions encore obscures. On croit, en effet, que le terrain de la Via Salaria, où sont les catacombes de Priscilla, était la propriété champêtre de la famille du sénateur Pudens qui donna asile à saint Pierre.

*Legnano*, province de Milan.

L'église de San Magno a été autorisée par le ministère à vendre six tapisseries de Bruxelles du XVII^e siècle, à la condition que l'acquéreur soit un musée italien.

Je donnerai des détails dès que j'aurai obtenu les renseignements que j'ai demandés.

GERSPACH.

Florence, février 1902.

# Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 8 janvier 1902.* — M. Babelon, président sortant, prononce le discours d'usage et installe le nouveau bureau.

M. Michon signale, de la part du R. P. Germer Durand, des inscriptions de la Palestine.

*Séance du 13 janvier.* — M. Lafaye entretient la Société de deux découvertes faites dans le département de Vaucluse par M. Fr. Moulin, correspondant à Toulon.

M. Michon soumet quelques documents relatifs au buste de la Tour d'Auvergne qui orne la salle des séances.

M. le comte de Laborde fait une communication sur les différents locaux occupés successivement par le Trésor des Chartes avant d'arriver à l'hôtel de Soubise.

M. Héron de Villefosse signale, de la part de M. Bizot, une nouvelle mosaïque qu'on découvre en ce moment à Sainte-Colombe et qui représente l'enlèvement d'Hylas.

*Séance du 22 janvier.* — M. Cagnat entretient la Société d'une plaque de plomb à formules magiques récemment entrée au musée de Tunis; il y signale quelques particularités onomastiques.

*Séance du 29 janvier.* — Présidence de M. Ch. Ravaisson Mollien. M. H. Martin met sous les yeux de ses confrères quelques portraits tirés de manuscrits et émet le vœu qu'il soit fait un inventaire des documents iconographiques de cette sorte qui existent encore, afin d'arriver ultérieurement à former un *Corpus iconum* pour le moyen âge français.

M. Omont communique un petit lexique d'abréviations latines imprimé à Brescia en 1534; il le considère comme le plus ancien lexique de ce genre, qui ait été composé à l'usage des étudiants.

M. de Villefosse annonce, de la part de M. Berthelé, la découverte à Poitiers d'une Minerve en marbre blanc. Il fait ensuite circuler la photographie d'une patène d'argent, trouvée en Syrie; enfin il signale l'entrée au Louvre d'un monument byzantin offert par M. W.-R. Paton.

M. Michon signale, au nom du R. P. Germer Durand, la découverte de nouveaux blocs du canal dit de Salomon à Jérusalem, portant des inscriptions romaines.

M. le capitaine Espérandieu entretient la Société des nouvelles mosaïques récemment exhumées à Ste-Colombe (Isère) et d'un mur formé entièrement d'amphores romaines qu'on vient de mettre au jour sur la même terrasse.

---

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 22 novembre 1901* (Suite). — M. Salomon Reinach établit qu'une tête de femme, conservée dans la salle Clarac, au Louvre, a fait partie d'une statue colossale découverte en 1865 à Baalbeck (Syrie), par l'architecte Joyau, qui était restée ignorée à Beyrouth, de 1884 à 1901, et que Hamdi-bey, à la demande de M. Reinach, vient de faire mettre en sûreté au Musée de Constantinople. Le fait que la tête de femme, donnée au Louvre par l'architecte Armand, était celle d'un sphinx placé à gauche de la grande statue de Baalbeck, a été révélé à M. Reinach par un dessin de Joyau, inséré dans la collection de 19.000 reproductions d'œuvres d'art qu'Armand a léguée au cabinet des Estampes. M. Héron de Villefosse ajoute qu'il tient de M. Joyau, que ce dernier avait détaché lui-même cette tête pendant son séjour à Baalbeck. — MM. Perrot et Clermont-Ganneau présentent quelques observations.

*Séance du 3 janvier 1902.* — *Fouilles.* — Un crédit de 10.000 francs est ouvert par le ministère de l'Instruction publique pour continuer les fouilles de Dougga, en Tunisie.

*Le Congrès des sciences historiques.* — Le président annonce que la date de l'ouverture du Congrès international des sciences historiques, qui se tiendra à Rome, est fixée définitivement au 2 avril prochain.

*Le palais de Julien à Paris.* — M. Jullian, correspondant de l'Académie et professeur à la Faculté de Bordeaux, adresse à la compagnie une note dans laquelle il tend à prouver que le palais de l'empereur Julien était, non pas le palais des thermes de Cluny, mais un édifice, aujourd'hui disparu, situé *dans la Cité même*, c'est-à-dire « dans la place forte que la rivière et des remparts enserraient alors de tous côtés ».

Il échafaude son hypothèse sur divers arguments, parmi lesquels un texte qui semble, en effet, viser la Cité.

M. Jullian se demande ce qu'étaient les Thermes au milieu du quatrième siècle, au temps du séjour de Julien à Lutèce. Il estime qu'ils étaient alors ce qu'ils sont maintenant, les vestiges imposants d'une époque disparue...

Paris dut avoir, comme presque toutes les cités de la Gaule, ses thermes et ses promenades ; les invasions du troisième siècle les ont en partie détruits.

Cette opinion ne laisse pas d'étonner les archéologues présents, qui se demandent alors à partir de quelle époque on aurait commencé à désigner les Thermes de Cluny sous le nom que nous leur donnons aujourd'hui ?

En résumé, bien peu des assistants semblent convaincus.

M. Babelon annonce qu'il apportera au cours de la prochaine séance de nouveaux documents sur cette question. Il ne dit pas s'ils seront affirmatifs ou négatifs.

*Séance du 13 janvier.* — M. A. de Barthélemy présente une note de M. Blanchet sur des bijoux mérovingiens trouvés à Issoudun et sur des objets antiques de l'oppidum bien connu de Levroux, consistant en un manche de poignard terminé par un buste humain orné de torques, et des fragments de fibules portant aussi des têtes humaines. Ce sont, d'après l'auteur, des œuvres de travail gaulois du premier siècle de notre ère.

*Séance du 17 janvier.* — L'Académie entend une intéressante lecture, faite par M. Cagnat, sur une note de M. C. Jullian, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux, et membre correspondant de l'Académie, où il est question de l'édifice connu à Paris sous le nom des Thermes de l'empereur Julien. L'auteur de cette note soutient que cette attribution est tout aussi contestable que celle de la statue drapée, qui est exposée dans les Thermes, et que le palais de Julien, aujourd'hui disparu, devait se trouver dans la Cité.

---

Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — XXXV^me Session. (Suite.) [1]

Les membres de la Gilde sont non seulement de fervents archéologues, mais des catholiques convaincus, et qui aiment à mettre leurs travaux sous la protection de Dieu et de la T. Ste Vierge. C'est ce sentiment qui les amenait, le 5 septembre 1902, a Kevelaer, le célèbre sanctuaire où, chaque année, affluent en groupes innombrables les pèlerins hollandais et rhénans.

Dès l'arrivée, on rencontre dans les rues du village, ces pieuses processions qui, croix et bannières en tête, sous la direction de leurs curés, défilent sur deux rangs, en chantant des cantiques, ou en récitant le rosaire. Le spectacle est vraiment impressionnant, et il n'est personne qui ne se découvre au passage de ces théories religieuses.

Cette fois encore, malgré les fatigues du voyage, M. le chanoine Delvigne a bien voulu accepter de célébrer la sainte Messe, aux intentions des membres de la Gilde, dans la basilique de Notre-Dame.

Ce temple grandiose a été érigé vers 1860, sur les plans de l'architecte Statz. C'est un édifice à trois nefs avec vaste transept ; les cinq absides sont richement ornées de peintures historiques et ornementales, exécutées par M. Stummel, qui veut bien faire à la Gilde les honneurs de l'œuvre à laquelle il se consacre avec autant de talent que de piété.

La sacristie possède un grand nombre de vases sacrés et d'ornements sacerdotaux, aussi remarquables par leur richesse que par leur mérite artistique. Les vêtements sacrés, notamment, reproduisent dans leur forme et leurs tissus, les modèles anciens que nous avons vus à Xanten. On n'a épargné pour cela ni peine ni argent ; il est tel brocard d'or, copié sur un spécimen du XV^e siècle, qui coûte 500 marks le mètre carré ! C'est encore M. Stummel qui dirige ces travaux de broderie et d'orfèvrerie ; c'est lui aussi qui a exécuté les simili-tapisseries placées dans le chœur, et copiées d'après celles de Xanten.

En face de la basilique se trouve l'humble édicule, érigé en 1643, au début des phénomènes miraculeux : la petite image de Notre-Dame de Luxembourg, qui en fut l'occasion, y brille aujourd'hui au milieu des scintillements de l'argent massif et des pierreries, des mosaïques et des marbres précieux.

Un peu plus loin s'élève la « grande chapelle », où brûlent par centaines les cierges apportés par les pèlerins ; puis les deux chapelles « aux confessionnaux » (*Beichtkapellen*), l'une pour les Hollandais, l'autre pour les Allemands.

A l'entrée du village se trouve la modeste église paroissiale, que l'on est en train de reconstruire sur de vastes proportions.

***

La ville de Kempen offre aux archéologues un ancien château-fort — devenu aujourd'hui un collège, qui porte le nom de *Gymnasium Thomæum*, — et une ancienne porte de ville, la *Kuhthor* (porte aux Vaches); deux constructions en briques, du XIV^e siècle, qui ne manquent pas d'intérêt.

L'église paroissiale, sous le vocable de Saint-Agilulphe, fut commencée au XII^me siècle et amplifiée successivement ; les données architec-

1. (V. p. 60.) D'après *Le Bien public*.

turales de l'édifice primitif sont toutefois demeurées fort apparentes.

Cet édifice est riche en objets mobiliers fort importants au point de vue de l'art. On y voit, notamment, trois retables avec volets, de provenance anversoise et de belle facture ; un tabernacle en tourelle, finement fouillé dans la pierre et accosté d'un édicule où se plaçait la lampe eucharistique ; des *sedilia* datées de 1486, de belles stalles, une intéressante clôture de chœur, des orgues anciennes, etc.

On trouve encore dans l'église des peintures murales assez importantes, de nombreuses statues, un lustre rival de celui de Calcar. Dans la sacristie, divers calices et reliquaires anciens. Saluons, enfin, les fonts baptismaux, du XIIme siècle, qui, comme le rappelle une inscription latine, furent témoins de l'initiation de Thomas Hamerken, surnommé « de Kempen », à la vie chrétienne.

L'immortel auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* a reçu bien tardivement de ses concitoyens l'honneur d'un bronze sur la place publique. On nous permettra de regretter que la statue monumentale érigée l'an dernier, reflète si peu, dans son ordonnance comme dans son style, l'idéal religieux dont s'inspirait frère Thomas de Kempen.

Une autre statue, placée à l'entrée de la ville, rappelle la mémoire du baron Félix de Loë, fondateur du *Centre* allemand et des *Bauernvereine* catholiques. Saluons, en passant, ce vieil ami de la Gilde.

Pendant qu'un groupe de confrères visite le musée d'antiquités, dont le conservateur M. Cramer leur fait les honneurs, ainsi que de sa collection particulière, d'autres se rendent à l'ancienne chapelle du Saint-Esprit, où se trouve une fort belle fresque du XVme siècle, représentant le Jugement dernier.

Après le dîner, on se remet en route pour Essen, la dernière étape de notre voyage.

***

Samedi, 6 septembre.

Essen, à laquelle les usines Krupp ont fait une renommée mondiale, n'était, il y a cent ans, qu'une petite ville pittoresquement groupée autour d'un antique *Munster*, dont l'abbesse tenait le gouvernement civil et politique du pays environnant. Aujourd'hui, c'est une fourmilière de près de deux cent mille habitants, où la fumée des usines, le bruissement des marteaux-pilons et le crépitement des métaux en fusion règnent en maîtres.

D'après ce que l'on raconte, près de trente mille ouvriers travaillent dans les usines, dont la surface s'étend sur plus de 400 hectares ; une cheminée gigantesque, escortée d'un nombreux cortège de « bouches à feu » moindres, domine l'enceinte qui entoure ce colossal établissement.

A l'entrée de celui-ci on voit la modeste construction qui abrita les débuts industriels de Krupp, ainsi que la statue du génial métallurgiste. Ajoutons qu'au point de vue économique, l'usine est parfaitement organisée : caisses de pensions, maisons ouvrières, colonies de vétérans, coopératives de consommation, cercles d'agréments, etc., sont généreusement soutenus par le milliardaire allemand.

Ce n'est pas cependant cette expansion étonnante de l'industrialisme moderne que nous sommes venus étudier à Essen. L'antique *Munster* abbatial et son merveilleux trésor occuperont tout entiers les dernières heures de la Gilde.

***

Le monastère d'Essen fut fondé en 864 par saint Alfred, évêque d'Hildesheim, dans son domaine patrimonial. Grâce à la générosité des empereurs germaniques, qui comptèrent parmi les abbesses plusieurs de leurs proches parentes, le couvent ne tarda pas à acquérir une importance considérable. Il comprenait un double chapitre de chanoinesses et de chanoines, ainsi qu'une « école » pour les nobles demoiselles, parmi lesquelles se recrutaient les dames capitulaires.

De l'église bâtie par S. Alfred, il reste des vestiges assez importants. Toutefois, l'édifice fut considérablement agrandi au XIme, puis encore au XIIIme siècle. Les parties les plus remarquables sont la crypte orientale et le chœur occidental, qui offre la reproduction du dôme carolingien d'Aix-la-Chapelle : ces deux constructions datent de la période millénaire.

Au devant de l'église, s'élève une double galerie, de style roman primitif, qui mène à l'antique baptistère, devenu plus tard l'église St-Jean, où officiaient les chanoines. Cette dernière construction est profanée aujourd'hui par les offices des « vieux catholiques ». Le cloître et les bâtiments monastiques sont situés au Nord de l'église ; au Midi se trouvait le cimetière, maintenant transformé en *square*.

Sous la conduite de M. le chanoine Schnütgen, de Cologne, et de M. Arens, archéologue et conseiller communal à Essen, les membres de la Gilde purent visiter successivement ces curieuses constructions, dont, mieux que personne, les deux *cicerone* connaissent l'histoire et apprécient l'importance architecturale.

C'est encore eux qui veulent bien montrer en détail les merveilles de la *Schatzkamer*, que M. le doyen d'Essen avait eu l'aimable attention de faire disposer dans une des chapelles, pour en faciliter l'examen aux confrères de Saint-Luc. Si quelque chose pouvait ajouter à la valeur de tant d'objets précieux, c'est bien le commentaire si autorisé au point de vue de l'histoire, de l'archéologie et de la technique, que M. le chanoine Schnütgen donne pour chacun d'eux.

Le catalogue des joyaux du trésor d'Essen pourrait fournir la matière d'un volume, car après celles de Cologne, de Hildesheim et de Dantzig, c'est probablement la plus précieuse collection de l'Allemagne du Nord. Nous n'essayerons donc pas d'en donner ici un aperçu, quelque sommaire qu'il puisse être.

Impossible, toutefois, de ne pas citer au moins deux évangéliaires, l'un du VIII^e, l'autre du X^e siècle ; une grande statue de la Madone, des couvertures de livres et quatre croix de procession ornées de merveilleux émaux : tous ces objets sont en or ciselé et datent du X^e et du XI^e siècle. Entre les gemmes et les camées antiques qui les ornent, on voit les portraits émaillés des abbesses Mathilde et Théophanie, princesses du sang impérial.

Voici des tablettes d'ivoire finement taillées, un fourreau d'épée en or, et un reliquaire de la Sainte Épine, également du XII^e siècle ; ce dernier objet fut plus tard transformé en crosse d'honneur pour l'abbesse. Viennent ensuite une série aussi nombreuse que précieuse de *brachialia* et d'autres reliquaires gothiques ; le buste en argent de saint Marsus ; enfin, un délicieux collier composé d'agrafes de manteau émaillées. Cette dernière œuvre date du XV^e siècle et a été publiée par notre confrère M. Verhaegen dans la *Revue de l'Art Chrétien*.

Parmi les objets d'art qui garnissent le temple, on peut se borner à nommer le grand chandelier à sept branches donné par l'abbesse Mathilde (X^e siècle) ; le sarcophage de saint Alfred (XIII^e siècle) ; l'ancien maître-autel, peint par Barth. de Bruyn ; un grandiose « Saint-Sépulchre », qui fait songer à celui de Solesmes. Des fresques du XI^e, du XII^e et du XV^e siècle se retrouvent en diverses parties de l'église.

N'oublions pas d'ajouter que la restauration intérieure de l'édifice a été partiellement dirigée par notre confrère M. Verhaegen, qui y a placé une importante série de verrières.

***

Le *Munster* d'Essen constituait le « bouquet » final de la session de la Gilde.

L'heure du départ avait sonné.

C'est à regret que les excursionnistes s'arrachèrent à la vue de tant de merveilles et prirent congé de leurs confrères, en s'adressant réciproquement un cordial : « Au revoir ! A l'année prochaine ! Nous nous retrouverons, en 1902, pour étudier les monuments de Malines et de Louvain. »

B.

# Bibliographie.

KONSTANTINOPEL, von Hermann BARTH, LEIPZIG UND BERLIN, Verlag von E. A. SEEMANN, 1901.

CONSTANTINOPLE, par Hermann BARTH, un vol. in-8°, 200 pp., 103 gravures, prix : 4 marcs.

CE volume est le onzième d'une série éditée par A. Seemann, destinée à l'étude des villes les plus célèbres par les monuments de l'art. Les volumes parus antérieurement ont été accueillis avec faveur, et il y a tout lieu de croire, qu'au point de vue de la librairie, la conception est heureuse. Réalisée avec le goût et les soins dont témoigne la monographie de Constantinople, elle ne peut manquer d'obtenir un succès de bon aloi.

Aujourd'hui où tout le monde voyage, et où tout le monde à peu près a la prétention de voyager avec intelligence, les villes anciennes, réputées comme de brillants foyers d'art, attirent de plus en plus le touriste, et souvent le retiennent jusqu'à satisfaction complète de sa curiosité; il veut voir tout au moins les chefs-d'œuvre qui de longue date ont assuré à la cité son renom. Heureux alors s'il trouve un livre peu encombrant, contenant à peu près tout ce que le voyageur désire connaître, et dont les descriptions et les reproductions seront au retour l'aide-mémoire le plus précieux.

On a prodigieusement écrit sur Constantinople depuis l'*Itinéraire* de Châteaubriant et le *Voyage en Orient* de Lamartine, et il semblerait que tout soit dit sur la ville aux sept collines du Bosphore ! Son passé historique, sa situation géographique unique dans le monde ; les beautés incomparables de la nature qui l'entoure ; sa population bigarrée aux mœurs étranges ; enfin sa valeur politique et commerciale en font une ville à part et semblent offrir des aspects toujours nouveaux. Mais si tout captive le touriste observateur, l'étude des monuments qui, eux aussi, ont une singulière originalité, exercera toujours sur l'archéologue et l'antiquaire un puissant attrait.

Je crois qu'il serait difficile d'offrir, en un volume de deux cents pages, plus d'informations que n'en donne M. Barth. Le lecteur trouve tout à la fois en lui un savant, un artiste, un poète. Il connaît dans tous ses recoins la ville qu'il a entrepris de décrire, et que sans doute, il a longtemps habitée, non sans faire des excursions à Brousse, à Andrinople, à Ismid. En quelques pages très condensées, il fait l'histoire des siècles dramatiques, souvent sanglants et presque toujours cruels qui ont passé sur ces régions aussi bien sous les dynasties byzantines que sous le règne des Osmanlis. M. Barth a parcouru les sites du Bosphore, de la mer de Marmara, des îles qui s'y reflètent et de tous les environs si prestigieux de Constantinople ; il semble les avoir vus en peintre et il les décrit avec une émotion de poète, et lorsque enfin il passe en revue les ruines encore grandioses des remparts et des défenses de la ville, ses aqueducs et les châteaux-forts qui l'entourent, lorsqu'il examine les monuments encore peuplés de tant de souvenirs, ses connaissances historiques et ses études approfondies du pays en font le cicerone le plus accompli et le compagnon le plus disert que le voyageur puisse désirer.

Une traduction en langue française serait un service à rendre à tous les voyageurs qui ne peuvent lire cette monographie dans la langue où elle a été écrite. Sous la plume de l'auteur, elle est singulièrement souple et abondante. Parfois, lorsque la prose ne lui suffit pas, il a recours au langage des dieux, surtout lorsqu'il s'agit de traduire les citations empruntées aux poètes de l'antiquité et de l'Orient qui lui semblent familiers. L'auteur est un guide particulièrement intéressant et instructif dans la visite à Ste-Sophie dont tous les détails et l'intéressent dont l'aspect lui inspire les aperçus et les pensées les plus élevés. Mais malgré la sincère admiration pour l'œuvre justinienne, M. B. étudie avec soin la plupart des mosquées bâties après la conquête. Chose rare, il rend justice à l'architecture des Osmanlis dont il semble avoir examiné les monuments en détail et connaître l'histoire. Selon lui, le sultan Suleiman, grand bâtisseur, a trouvé dans l'architecte Sinon un constructeur dont le talent répondait à ses grandes vues ; plusieurs mosquées rendent témoignage de l'habileté remarquable de Sinon, le plus grand architecte de la Turquie. La Sulemanié, selon M. B., est une mosquée qui peut prétendre au rang des monuments les plus considérables de tous les peuples...

Cette étude sur les édifices érigés par l'Islam, négligée par la plupart des voyageurs, est neuve autant qu'elle est intéressante. Le livre se termine par une visite au musée de la Cour du Seraï ; — musée très remarquable qui, pour Constantinople, est une nouveauté. Cette collection, organisée par Hamdy Bey, qui, pour certains voyageurs, — j'en ai fait l'agréable expé-

rience — en fait lui-même les honneurs avec autant de courtoisie que de science, est moins considérable par le nombre des objets qu'elle contient que par leur choix. Hamdy Bey, qui est un peintre d'intérieur distingué, du reste, a fait ses études à Paris; il a pour ainsi dire formé le musée par des fouilles dont le résultat peut être envié par les plus riches galeries des capitales de l'Europe. Aussi, en terminant ses promenades à Constantinople par les collections du Tschinili-Kiosk, M. le docteur Barth en offre la visite à ses lecteurs, comme une sorte de bouquet : mais pendant cette visite du musée de la Cour du Seraï, le voyageur ne se croit plus à Constantinople, mais à Athènes.

J. H.

---

DIE PFARRKIRCHE ST. PETER UND PAUL IN REICHENAU-NIEDERZELL UND IRHE NEUENDEKTE WANDGEMAELDE.

L'ÉGLISE PAROISSIALE DES SAINTS-PIERRE-ET-PAUL A REICHENAU-NIEDERZELL ET SES PEINTURES MURALES RÉCEMMENT DÉCOUVERTES, publié par le Dr Karl KUNSTLE et le Dr Konrad BEYERLE, professeurs à l'Université de Fribourg, avec le concours du Gouvernement grand-ducal de Bade. Avec 2 pl. en couleurs, 1 pl. en phototypie et 20 gravures dans le texte. In-f° 48 pp. — Herder, Fribourg-en-Brisgau, 1901.

Prix : 20 marcs.

La petite île du lac de Constance, Reichenau, était déjà avant l'ère carolingienne le siège d'une riche abbaye, fondée par S. Firminius, qui bientôt prit un développement considérable; il s'y forma de bonne heure une école de peinture regardée, par quelques archéologues, comme le plus ancien foyer de ce genre qui se soit établi de ce côté des Alpes.

Les peintures de cette école réapparues au jour ont, depuis un quart de siècle, fixé tout particulièrement l'attention des savants allemands. En 1884 parut une publication importante sur les peintures de l'église St-Georges à Oberzell-Reichenau, relevées par Franz Bär et publiées par F. X. Kraus, avec 16 planches reproduisant les peintures murales de cette église ; elle ne laissa pas que de produire une certaine sensation dans le monde savant. Ces peintures monumentales de grand caractère jetaient un jour nouveau sur une école, que l'on pouvait considérer comme le berceau de la grande peinture en Allemagne.

La publication, dont je tiens à rendre compte aux lecteurs de la *Revue*, fait connaître une récente et importante découverte faite par deux archéologues dans une autre église de la même île. Cette peinture, sans avoir l'importance du cycle de l'église d'Oberzell, a une valeur considérable pour l'histoire de l'art sur le Haut-Rhin.

La monographie écrite par les deux savants qui ont poursuivi avec conscience et dévouement la mise au jour d'une vaste page — ils ont pris eux-mêmes le soin de la dégager des couches de badigeon qui la couvraient, — est d'un grand intérêt.

On ne soupçonnait guère l'existence de cette peinture qui couvre tout le fond de l'abside de l'église de Niederzell ; un grand retable d'autel, de style rococo, ne permettant presque pas l'accès de cette paroi qui a, d'ailleurs, tout au déclin du style ogival, été percée par une haute baie.

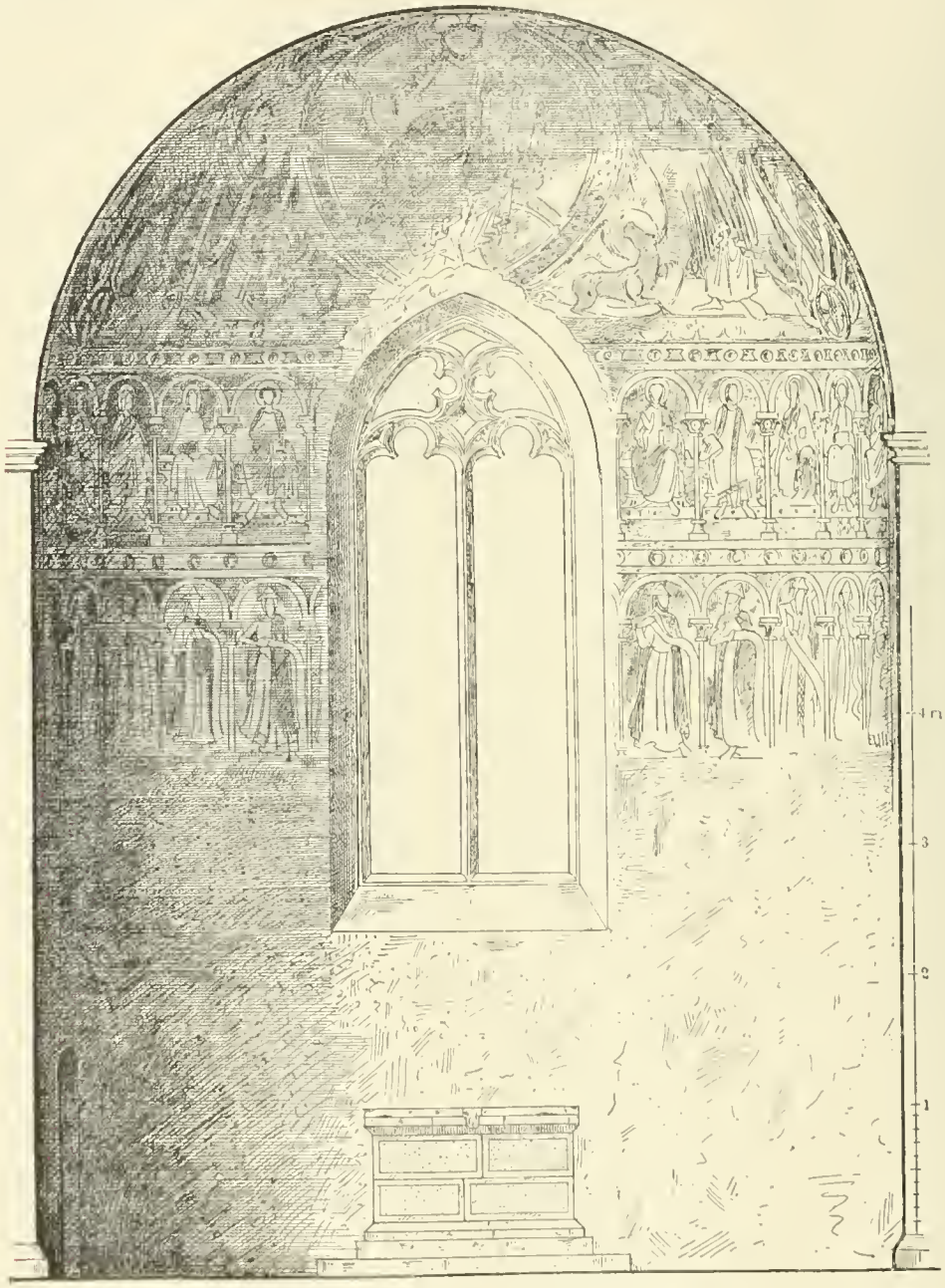
Comme c'était inévitable, la peinture a beaucoup souffert de cette dernière opération, comme des couches de lait de chaux qui la couvraient, et même du travail nécessaire pour les éloigner. Cependant l'établissement d'une grande fenêtre, percée dans le mur où se trouve la peinture, semble avoir été opéré avec des ménagements et des précautions pour ne pas compromettre les parties de la composition qui n'ont pas été détruites.

Les deux auteurs de la monographie, pour dater, avec une certaine précision, la peinture qui est l'objet de leur étude, se sont livrés sur l'église de Niederzell à des recherches historiques et archéologiques, ainsi qu'à un examen très intensif sur les différentes parties de la construction du monument même. Ils en ont analysé tous les éléments et scruté, pour ainsi dire, toutes les pierres. Contrairement à l'opinion d'autres archéologues et, notamment, à celle de M. Adler qui, antérieurement, a entrepris une étude assez approfondie de l'église des Saints-Pierre-et-Paul, MM. Künstle et Beyerle établissent d'une manière assez péremptoire, pour convaincre le lecteur, que ce monument remonte au XIe siècle.

Cette donnée acquise, il s'agit d'étudier la peinture.

Telle qu'elle existe encore aujourd'hui, la partie supérieure apparaît encore très clairement : une grande planche en couleurs permet de s'en former une idée précise. La composition est divisée en trois zones ou registres; dans la région la plus élevée, de la *concha*, formant le ciel, se trouve la composition la plus importante, celle qui est destinée à produire le plus d'impression. C'est la *majestas Domini*, le Christ, entouré d'une auréole, apparaissant dans sa gloire, assis sur un arc-en-ciel, tenant à la main gauche le livre où l'on voit écrit : *Ego sum via, veritas et vita*, et bénissant de la main droite ; en dehors de la gloire sont figurés les symboles évangéliques : à la droite du Christ, en haut, l'aigle ; à gauche, l'homme ailé; en bas, le lion et le bœuf,

tenant des phylactères et le visage tourné vers le Roi des rois. A côté du Christ, debout, sont les deux apôtres, les saints patrons de l'église, Pierre et Paul ; enfin, dans les angles de la composition, sont peints, de chaque côté, deux grands Chérubins nimbés, revêtus de trois paires d'ailes, les pieds posés sur une paire de roues, également ailées. Au premier aspect cet en-




Abside de l'église Saints Pierre-et-Paul, à Reichenau-Niederzell.

semble grandiose rappelle quelques mosaïques italiennes du XII^e siècle.

En dessous de cette apparition, deux zones superposées : toutes deux sont divisées par des colonnettes réunies au moyen des cintres décoratifs formant des sortes de niches ; dans la zone supérieure, le collège des apôtres ; ils sont représentés assis, tenant chacun un livre ; de la main restée libre, le geste semble annoncer la doctrine du Christ. Immédiatement en-dessus de ce re-

gistre, apparaissent les prophètes. Ils sont debout, chaussés et coiffés du bonnet pointu des Juifs ; de longues banderoles paraissent entre leurs mains. Les prophètes sont plus petits que les apôtres, lesquels, à leur tour, sont de dimensions inférieures aux figures du Christ, des deux apôtres et des anges de la région du Ciel. Partout le peintre a voulu donner l'impression de la grandeur morale par les proportions matérielles de ses personnages.

Les deux auteurs se livrent à une étude approfondie pour fixer la date de cette peinture ; ils font, notamment, la comparaison entre la peinture de Niederzell et les œuvres de même nature en Italie, avec les mosaïques de Rome, de Ravenne et de la Sicile. Des rapprochements et des comparaisons font ressortir des analogies frappantes, notamment avec la peinture de *S. Angelo in Formis*, près de Capoue, et amènent la conclusion que l'exécution de la peinture ab-

Église de Reichenau-Niederzell.

sidale de l'église de Niederzell a suivi de près l'achèvement de l'église où elle se trouve, et qu'il y a lieu d'en fixer la date au milieu du XI^e siècle. Il n'existe donc plus que bien peu de peintures murales aussi anciennes.

On voit d'autres peintures encore dans la même église, mais elles appartiennent à différents siècles et sont d'ailleurs tellement oblitérées qu'elles ont perdu presque tout intérêt.

Les auteurs de cette monographie ont voulu en faire coïncider la publication avec le soixantième anniversaire de la naissance de M. F. X. Kraus, et la lui offrent en hommage. Le don est digne du jubilaire auquel il était destiné et qui vient de mourir (1) J. H.

---

KRITISCHE STUDIEN UEBER DAS VENEZIANISCHE SKIZZENBUCH, von Alexander AMERSDORFFER.

ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ALBUM DE VENISE, par Alexandre AMERSDORFFER. Berlin, 1901, Mayer et Muller, in-8°, 72 pp. 3 pl. et 3 reproductions dans le texte.

Il existe au Musée des Beaux-Arts, à Venise, un Album (livre de croquis), ou plutôt une collection de 43 dessins réunis autrefois par une reliure;—aujourd'hui les feuilles sont détachées et mises sous verre — qui, depuis une cinquantaine d'années, a vivement attiré l'attention des écrivains d'art et suscité mainte controverse.

L'origine de ce livre de croquis est inconnue; il fut découvert par Giuseppe Bossi, dans les premières années du XIX^e siècle. Ce connaisseur distingué et qui a fait une étude particulière des dessins des grands maîtres, croyait d'abord avoir acquis une série de dessins et d'études appartenant à la jeunesse de Raphaël d'Urbin. Après un examen plus attentif, il crut reconnaître, dans ces croquis, des essais d'après le Pérugin, Pollajuolo, Léonard et d'autres maîtres.

Les déductions de Bossi furent généralement admises. A sa mort, la collection a été achetée par

1. V. notre article nécrologique.

l'abbé Luigi Calotti, lequel, sur les démarches faites par Léopold Cicognara, le célèbre auteur de la *Storia della Scultura italiana*, alors président de l'Académie des Beaux-Arts à Venise, la vendit au Gouvernement autrichien, lequel céda l'Album à l'Académie Vénitienne.

Cette acquisition, faite sur la recommandation d'un homme de la valeur de Cicognara, ajouta notablement au renom de la collection de dessins qui, détachés les uns des autres, furent exposés dans la Sala dei Disegni de l'Académie.

Depuis Bossi, la paternité de Raphaël paraissait indiscutable, d'autant plus qu'un savant allemand, très justement réputé, le baron Rumohr, déclara, de son côté, reconnaître dans l'ensemble des dessins les croquis de la jeunesse de Raphaël. D'autres autorités scientifiques, comme Passavant, abondèrent dans le même sens. Cependant bientôt des doutes et des contestations s'élevèrent.

Antoine Springer fut le premier à contester à Raphaël l'exécution des dessins ; d'autres se joignirent à lui, mais la tradition première demeura victorieuse, jusqu'à ce que le sénateur italien Giovanni Morelli contesta d'une manière absolue l'attribution à Raphaël, pour reconnaître au contraire dans ces études le crayon de Bernardino Pinturicchio.

Bien d'autres savants iconologues prirent part au débat. Les citer tous serait trop long. Kahl fut le premier à soumettre les dessins à un examen critique, à les comparer entre eux, à les décrire avec soin ; toutefois il ne formula pas un jugement précis ; comme auteur des dessins il nomme Girolamo Genga, un élève peu connu de Signorelli. M. Amersdorffer a suivi la même voie, il cherche à grouper les dessins suivant le style et les influences qui s'y manifestent. Selon lui, il y a un groupe péruginesque, un groupe où domine l'influence de Pollajuolo, un troisième semble inspiré par Signorelli, etc.

La dissertation de M. A. est basée sur la comparaison entre les différents groupes de dessins, et par une étude critique menée avec finesse et sagacité, il est parvenu à retrouver différentes fresques d'après lesquelles les croquis ont été faits; il y a des différences qui semblent provenir de ce que les croquis ne sont pas faits directement d'après les fresques, mais d'après les cartons probablement dans l'atelier du maître.

Les conclusions sont négatives, en ce sens que M.A. ne nomme aucun artiste auquel on pourrait attribuer l'un ou l'autre groupe de dessins. L'album est en réalité une réunion de dessins de mains différentes et de valeur très inégale. Pas un seul croquis ne saurait être attribué, à l'aide de considérations plausibles, ni à Raphaël, ni à Pinturicchio, ni à un maître de cette valeur. Les meilleurs semblent émaner d'un élève du Pérugin. Mais loin d'être les études et les croquis d'un artiste préparant son œuvre, ce sont des copies d'élèves cherchant à s'initier à la manière des maîtres, et à esquisser des détails de leurs créations.

C'est assez dire que si les conclusions de M. Amersdorffer sont admises, — et elles paraissent bien établies — le célèbre Album de Venise, perd, pour l'histoire de l'art à peu près toute la valeur qui lui a été attribuée par des hommes dont l'autorité paraissait décisive.

J. H.

---

ARGUS DES REVUES, intermédiaire universel. (Mensuel.)

SOUHAITONS bonne et longue vie à un confrère qui fait son apparition. Cette nouvelle revue bibliographique, qui se contente de nous donner les titres des articles parus dans l'infinité des journaux français et étrangers que lit l'*Argus de la Presse*, peut, par le temps de publications à outrance dans lequel nous vivons, et qu'il est impossible de connaître toutes, nous rendre les plus signalés services. Le 1er numéro, paru en mai, contient 4,639 articles, provenant de 883 revues : j'y trouve à mentionner des articles intéressants sur l'architecture du moyen âge allemand, sur l'art des Iles Britanniques, sur l'hôtel Bourgtheroulde de Rouen, sur la châsse de sainte Oricle en 1628, sur les mitres, etc., etc. Mais je ne saurais trop engager ceux qui voudront s'en servir à ne pas se contenter de parcourir les différentes rubriques sous lesquelles sont classés les articles : c'est à l'endroit qu'on ne lirait pas que se trouvera bien souvent l'article le plus inattendu.

F. de M.

---

RECHERCHES SUR L'ART ROMAN A AURILLAC. SES DERNIERS VESTIGES, par Roger GRAND, archiviste du Cantal. Aurillac, 1901. In-8°, 23 pages et planche hors texte.

AURILLAC possédait autrefois neuf églises ou chapelles romanes ; aucune d'elles ne subsiste aujourd'hui ; raison de plus pour l'érudit archiviste du Cantal de donner la note historique, précise, bien documentée, sur chacun de ces monuments religieux. — Les seuls vestiges de l'art roman qui soient conservés dans la ville, comprennent huit chapiteaux, une plaque décorative ornée de bas-reliefs et une tête de Samson, surmontée d'une inscription. Tous ces débris sont soigneusement décrits et étudiés par M.

Roger Grand. Nous doutons simplement que les deux griffons affrontés, qui figurent sur un des chapiteaux, soient un symbole de l'Eucharistie. — L'étude que nous signalons a paru d'abord dans la *Revue de la Haute-Auvergne*; elle est enrichie d'une grande planche hors texte, qui donne dix excellentes reproductions des sculptures romanes conservées à Aurillac.

E. R.

---

BRIVE, ROC-AMADOUR, PADIRAC, par E. RUPIN, petit in-12 carré, 32 pp.

Ce nous est une joie de recommander l'excellent petit guide de M. Rupin à ceux qui voudraient visiter un pays dont nous conservons de charmants et bien doux souvenirs. Brive est choisi fort à propos, dans ce manuel, comme un centre d'excursion, d'où on va facilement aux grottes de Lamouroux, à Turenne, à Baulieu, à Castelnau-de-Bretenoux, à Roc-Amadour, au gouffre de Padirac, à Miers, à Obasine, à Tulle, à Gimel, à Alassac, à Vigeois, à Uzerche, à Pompadour, à Glandier, à Souillac. L'auteur si estimé de *L'Œuvre de Limoges* et des *Cloîtres de Moissac* fait connaître toutes ces localités, tous les monuments importants, toutes les curiosités du pays. Le style est sobre, parfois même télégraphique, comme le demande aisément un guide qui doit être court et substantiel. Un plan et douze vues, en simili-gravure rehaussent l'intérêt de cette petite brochure qui nous semble parfaite en son genre.

E. R.

---

ÉPIGRAPHIE CAMPANAIRE ARDENNAISE. — LES CLOCHES DU CANTON DE CHATEAU-PORCIEN, par H. JADART, F. BAUDEMANT et J. CARLIER. — Rethel, Beauvarlet, 1899, in-8° de 77 pp. avec une planche hors texte.

Après *Les Cloches du canton d'Asfeld* (1) et *Les Cloches du canton de Rethel* (2), M. Jadart nous donne les cloches du canton de Château-Porcien.

Il résume ainsi les résultats de sa nouvelle enquête campanaire :

« Nos recherches dans le canton de Château-Porcien, pas plus que dans celui d'Asfeld, n'ont abouti à mettre au jour des raretés d'art campanaire. Sur les 37 cloches que possèdent les seize communes et églises du canton, il en est deux seulement antérieures au XIXe siècle, dont une à *Château-Porcien*, du XVIIe siècle, et une à *Son*, du XVIIIe. Rien de gothique, rien d'un intérêt capital. Il est vrai que plusieurs inscriptions de cloches, maintenant disparues, nous ont été, en outre, révélées au cours de nos investigations : deux du XVIe siècle, à *Inaumont* et à *Saint Fergeux*, d'autres du XVIIIe siècle, à *Avançon*, à *Hannogne*, à *La Val-Roy* et à *Taizy*. Des noms de seigneurs, de bienfaiteurs de la contrée, de simples bourgeois et manants, sont ainsi signalés et fixés désormais pour les recherches locales » (p. IV).

Il y a autre chose, dans cette brochure, que des inscriptions de cloches et des notes d'histoire campanaire relevées dans les archives communales, paroissiales et privées. On y trouve, sur chaque village, des détails variés, qui font de cette *épigraphie* un véritable *répertoire archéologique*. De plus, presque tous les personnages mentionnés dans les inscriptions sont l'objet de notices biographiques, très sobres sans doute, mais très précises et bien documentées.

La partie *histoire locale extra-campanaire* ne devant nous préoccuper ici que secondairement, nous en profiterons pour nous arrêter un peu plus longtemps sur la partie *cloches* proprement dite, et pour essayer de dégager ce qu'une monographie, aussi soignée que celle de MM. Jadart, Baudemant et Carlier, peut apporter de nouveau à cette branche particulière de l'épigraphie et de l'histoire de l'art industriel, qui prend de plus en plus de développement et qui s'appelle le catalogue de l'œuvre des fondeurs. Dans l'espèce, nous aurons surtout à relever des cloches du XIXe siècle. La date en la circonstance importe peu. Nous visons surtout la question de méthode et les résultats auxquels cette méthode conduit. Nous voulons montrer, d'une part, combien la façon de procéder de M. Jadart est plus féconde que celle suivie par le regretté G. Vallier et par d'autres archéologues, combien les renseignements fournis par les archives locales, par les papiers personnels des particuliers et aussi par la tradition, peuvent compléter et préciser les informations fournies par les cloches elles-mêmes, — d'autre part, comment un simple nom de fondeur est susceptible de devenir le point d'attache d'un certain nombre de détails chronologiques et autres, utiles à consigner.

Nous classerons les fondeurs, dont M. Jadart a rencontré les œuvres dans le canton de Château-Porcien, par ordre *alphabétique*, tout comme si nous esquissions quelques alinéas de ce dictionnaire des fondeurs, rêvé par tous les campanographes et dont la rédaction ne sera possible que lorsque MM. Jadart, Léon Germain, Louis Régnier, de Rivières, etc. auront trouvé beaucoup d'imitateurs.

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, année 1897, p. 255.
2. *Ibid.*, année 1898, pp. 160-161.

ANTOINE (1) ET LOISEAU (2).

1821. — *Hannogne-Saint-Remi et-Bray* (Ardennes), église paroissiale, une sonnerie de trois cloches, fondues à Hannogne (refonte d'une fondue en 1790 par les Regnaud, et deux nouvelles). Marché passé le 29 août. Chantier commencé le 5 octobre ; coulée le 24 novembre. Bénédiction le 28 novembre. La grosse et la petite, pesant 450 et 240 kilog. environ et mesurant $0^{m}90^{c}$ et $0^{m}75^{c}$ de diamètre inférieur, existent encore : la moyenne, qui pesait 332 kilog., a été refondue en 1850 par Loiseau-Liégault. (Jadart, *op. cit.*, pp. 27 à 29.)

*Rilly-la-Montagne* (Marne), une cloche, fondue à Hannogne (Ardennes), le 24 novembre. (Jadart, p. 27.)

*Bannogne-et-Recouvrance* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches, fondues à Hannogne le 25 novembre. La grosse a été refondue en 1871 par H. Perrin-Robinet ; la moyenne et la petite, mesurant $0^{m}78^{c}$ et $0^{m}70^{c}$ de diamètre inférieur, existent encore. (Jadart, pp. 17 à 19 et 27.)

1823. — *Condé-lez-Herpy* (Ardennes), égl. par., deux cloches, dont la grosse (signée) a été refondue en 1896 par Farnier-Bulteaux ; la petite (non signée), mesurant $0^{m}74^{c}$ de diamètre inférieur, existe encore. (Jadart, pp. 21-22.)

1831. — *Herpy* (Ardennes), égl. par., une cloche, signée : « ANTOINE FONDEUR », pesant 1200 kilog. environ et mesurant $1^{m}25$ de diam. infér. (Jadart. pp. 36-37.)

1840. — *Saint-Loup-en-Champagne* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches, signées : « MESSIEURS ANTOINE ET LOISEAUX NOUS ONT REFONDUES » et « MESIEURS (sic) ANTOINE ET LOISEAUX FONDEURS », mesurant $1^{m}10^{c}$, $0^{m}90^{c}$ et $0^{m}80^{c}$ de diam. inf., fondues à Saint-Loup (la grosse et la petite, « refondues d'une en deux » ; la moyenne, nouvelle). (Jadart, pp. 47-48.)

1841. — *Saint-Quentin-le-Petit* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches (refonte d'une ancienne grosse cloche et de deux timbres) ; la grosse est signée : « FONDUE PAR ANTOINE ET LOISEAU ». (Jadart, pp. 50 51.)

1843. — *Sévigny-Waleppe* (Ardennes), égl. par., une cloche pesant 650 kil. environ, mesurant $1^{m}10^{c}$ de diamètre, signée : « FONDUE PAR ANTOINE ET LOISEAU ». (Jadart, p. 56.)

CHEVRESSON (1) ET BAGUE (2).

1828. — *Hauteville* (Ardennes), égl. par., une cloche signée « CHEVRESSON ET BAGUE FONDEURS ». (Jadart, pp. 32-33.)

LES COCHOIS (3) ET BARRARD (4).

1821. — *Château-Porcien* (Ardennes), égl. par., une cloche pesant 1421 kilog., donnant la note fa, signée : « COCHOIS PÈRE ET FILS ET BARRARD FONDEURS », fondue à Château-Porcien, pesée et reçue le 5 septembre, montée le 7 du même mois (le marché avait été passé le 22 mai précédent), refondue en 1893 par Farnier-Bulteaux. (Jadart, pp. 4 à 6 et p. 8.)

DUBOIS-ROBERT.

*Saint-Quentin-le-Petit* (Ardennes), une clochette (s d.), signée : « DUBOIS ROBERT AU PUY ». (Jadart, p. 50.)

FRANÇOIS (5) FARNIER (6).

1782. — *Seraincourt* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches. Deux de ces cloches furent détruites

1. ANTOINE (ANTOINE), — né à Urville (Vosges), le 17 mai 1784, — fils du fondeur de cloches Nicolas Antoine et de Charlotte Roi, — neveu du fondeur de cloches Jean-Baptiste Antoine, établi à Neuilly (Saint-Front-Aisne), — marié, le 8 février 1809, à Robécourt (Vosges), avec Marguerite-Catherine Loiseau, — par suite de ce mariage, beau-frère du fondeur de cloches Claude-François Loiseau et oncle du fondeur de cloches Arsène Loiseau, — n'a pas eu de fils fondeur de cloches, — est mort à Robécourt, le 22 août 1845, à l'âge de 61 ans ; — sa carrière de fondeur de cloches a duré une quarantaine d'années ; — à ses débuts, il voyageait avec son père et avec les Regnauld ; — il travailla ensuite souvent en société avec les Cochois ; — il a surtout voyagé et fondu sur place ou à proximité, en société avec son beau-frère Loiseau ; — il peut être considéré comme ayant été exclusivement un fondeur ambulant, cependant il a eu aussi un atelier à Robécourt.

La société Antoine et Loiseau avait deux principaux ateliers attitrés, le premier, dans l'Aisne, à la Maison-Rouge (commune d'Aubigny), sur la route de Laon à Reims, qui fonctionna depuis 1826 jusqu'à la mort d'Antoine, — le second, dans les Ardennes, aux portes de Mézières, qui devint la fonderie de Loiseau-Liégault.

(Archives communales de Robécourt et d'Urville ; — traditions recueillies à Robécourt, à la Maison-Rouge et à Mohon, près Mézières ; — cloches diverses des Ardennes ou de l'Aisne, publiées par H. Jadart, etc., ou relevées par Jos. Berthelé.)

2. LOISEAU (CLAUDE-FRANÇOIS), — né à Robécourt le 30 mai 1789, — non fils de fondeur de cloches, — beau-frère, vraisemblablement élève, ensuite associé d'Antoine Antoine, — marié à Robécourt, le 12 juin 1815, avec Marie-Véronique Poirot, — père du fondeur de cloches Arsène Loiseau-Liégault, — domicilié à Robécourt, — mort au dit Robécourt le 20 avril 1843.

(Archives communales de Robécourt, etc.)

1. CHEVRESSON (JEAN-BAPTISTE), — né à Blevaincourt (Vosges), le 19 messidor an V, — fils de Jean-Baptiste Chevresson, cultivateur, et de Marie-Anne Cochois, — élève des Cochois, — beau-frère du fondeur de cloches Philippe-Guillaume Bague, — marié et domicilié à Attignéville, — exclusivement fondeur ambulant, — a surtout travaillé en société avec Bague, — n'a pas eu de fils fondeur de cloches, — est mort à Attignéville (Vosges), le 10 novembre 1873.

(Archives communales de Blevaincourt, etc.)

2. BAGUE (PHILIPPE-GUILLAUME), — né à Bousseraucourt (Haute-Saône), le 23 mars 1795, — non fils de fondeur de cloches, — marié, le 14 juillet 1818, à Blevaincourt, avec Marguerite-Scolastique Chevresson, — beau-frère, élève et associé du fondeur de cloches Jean-Baptiste Chevresson, — mort à Blevaincourt, le 26 mai 1834.

(Communications de MM. Adamistre, maire de Blevaincourt ; Bellot, propriétaire à Blevaincourt, et Ferdinand Farnier, fondeur de cloches à Robécourt.)

3. COCHOIS (JEAN-NICOLAS), — né à Champigneulles (Haute-Marne), le 3 juillet 1766, — fils de Dominique Cochois et de Marie Henrion, — neveu et filleul du fondeur de cloches Jean-Baptiste Cochois, de Chaumont-la-Ville, — neveu du fondeur de cloches Pierre-François Cochois, de Champigneulles, — époux de Marie-Jeanne-Suzanne Baret, d'où son nom de *Cochois-Baret*, — père du fondeur de cloches François Cochois, qui suit, — mort à Champigneulles, le 18 mars 1846, à l'âge de 80 ans.

(Archives communales de Champigneulles ; — archives campanaires de Jos. Berthelé, papiers des Cochois.)

COCHOIS (FRANÇOIS), — né à Champigneulles le 23 brumaire an XIII (14 novembre 1804), — fils du fondeur de cloches Jean-Nicolas Cochois-Baret, qui précède, — marié, à Champigneulles, le 25 novembre 1829, avec Marie-Catherine Barrard, fille de feu le fondeur de cloches Jean-Baptiste Barrard et de Barbe Limaux, — beau-frère des fondeurs de cloches Jean-Baptiste Barrard, dit Barrard-Husson, et Pierre-François Barrard, dit Barrard-Barrard, — quitta les cloches vers 1835, — fut maire de Champigneulles, — mourut au dit Champigneulles ; le 8 juin 1888, à l'âge de 84 ans.

(Sources citées ; — communications de Melle Cochois ; de M. E. Renaud, maire de Champigneulles ; de M. Marchal, instituteur, etc.)

4. Le BARRARD ici mentionné est vraisemblablement BARRARD-HUSSON, l'aîné des deux fils de J.-B. Barrard et de Barbe Limaux. — Il mourut à Champigneulles, le 2 janvier 1851, à l'âge de 51 ans.

5. *François* et non « Joseph » (comme l'a écrit M. Jules Carlier, d'après une communication de M. l'abbé Docq) ; — cf. le certificat de satisfaction, délivré au fondeur le 16 juillet 1782 et qui est conservé à Mont-devant-Sassey, dans les archives de famille de M. Farnier-Bulteaux.

6. FARNIER (FRANÇOIS), — né à Sauvigny (Meuse) en 1747, — non fils de fondeur de cloches, — frère aîné du fondeur de cloches Claude Farnier, qui suit, — élève du fondeur de cloches... Quen-

à la Révolution ; l'autre fut refondue en 1802 par Claude Farnier. (Jadart, p. 54.)

### CLAUDE FARNIER [1].

1802. — *Seraincourt* (Ardennes), égl. par., une cloche (refonte), encore existante, signée : « C. FARNIE MA FAITE ». (Jadart, pp. 53-54.)

### FARNIER-BULTEAUX [2].

1892. — *Château-Porcien* (Ardennes), égl. par., trois cloches (les 2e, 3e et 4e de la sonnerie actuelle), toutes trois signées : « FONDEURS PERRIN ET FARNIER-BULTEAUX », fondues à Mont-devant-Sassey, bénites le 9 mai. Le marché avait été passé avec H. Perrin-Robinet le 13 décembre 1891. Les deux plus importantes (nouvelles) pèsent 1010 et 726 kilog. et donnent les notes mi ♭ et fa ; la petite (refonte, avec augmentation, d'une datant de 1809 et pesant 132 kilog., fondeur inconnu) pèse 151 kilog. (Jadart, pp. 4 et 7 à 10 )

1893. — *Château-Porcien*, égl. par., la grosse cloche de la sonnerie actuelle, pesant 1442 kilog., donnant le ré ♭, signée : « FONDEUR FARNIER-BULTEAUX A MONT-DEVANT-SASSEY », bénite le 23 octobre 1893, montée le 26 du même mois (refonte d'une fondue en 1821 par « les Cochois père et fils et Barrard » et pesant 1421 kilog.). (Jadart, pp. 8-9).

1896. — *Condé-lès-Herpy* (Ardennes), égl. par., une cloche (refonte), pesant 350 kilog. environ, signée : « 1896. FONDERIE JEANNE-D'ARC. FARNIER-BULTEAU ET FILS A MONT PAR DUN MEUSE ». (Jadart, pp. 21-22.)

### HILDEBRAND.

1839. — *Château-Porcien*, égl. par., deux timbres d'horloge, signés : « HILDEBRAND FONDEUR A PARIS 1839 », installés en 1840. (Jadart, p. 10.)

### FRANÇOIS LECOMTE [3].

1762 (ou 1760 ?). — *Herpy* (Ardennes), égl. par., deux cloches : la moyenne et la troisième de la sonnerie d'alors, pesant 1726 et 1240 livres (refontes avec augmentation de deux pesant 1508 et 1190 livres), fondues à Herpy, détruites dans l'incendie du 13 juin 1773 (Jadart, p. 33) [4].

### LOISEAU-LIÉGAULT [1].

1847. — *Saint-Ferjeux-et-Chaudion* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches, en société avec Honoré Perrin, — voir ci-dessous PERRIN-MARTIN.

1850. — *Hannogne-Saint-Remy-et-Bray* (Ardennes), égl. par., la moyenne cloche, pesant 340 kilog., mesurant 0m85c de diamètre inférieur, signée : « LOISEAU-LIEGAULT FONDEUR A MÉZIERES » (refonte d'une, fondue en 1821 par Antoine et Loiseau, qui pesait 332 kilog.). (Jadart, pp. 28-29 )

1852. — *Écly* (Ardennes), égl. par., une cloche, signée : « FONDERIE DE LOISEAU-LIEGAULT A MEZIÈRES », 1m10c de diam. inf. (Jadart, p. 23.)

### V. MABILOT [2].

1811. — *Launstroff* (anc. dép. de la Moselle, auj. Lorraine allemande), une cloche, signée : « FECIT V. MABILOT 1811 », auj. à l'église d'*Herpy* (Ardennes). (Jadart, pp. 37-38.)

### PERRIN-MARTIN [3].

1847. — *Saint-Ferjeux-et-Chaudion* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches, en société avec Arsène Loiseau, qui en avait passé le marché (refonte d'une, datant de 1599, fondeur inconnu, et pesant 1274 livres ; les deux autres, nouvelles) ; les dites trois cloches pesant 1660, 1214 et 870 livres, donnant la tierce majeure, signées : « PERRIN ET LOISEAU ARSENE », fondues à Mézières le 28 août, bénites le 6 septembre. (Jadart, pp. 41 à 44.)

---

tin ?], — marié en 1779 à Marguerite Thomas, — père du fondeur de cloches Claude-Alexis Farnier (1795-1854), — maire de Sauvigny en 1803, — mort au dit lieu en 1830.

(Communications de M. Farnier-Bulteaux).

1. FARNIER (CLAUDE), — né à Sauvigny (Meuse) en 1754, — frère cadet du fondeur de cloches François Farnier, — marié et établi à Romagne-sous-Montfaucon (Meuse), — oncle et maître du fondeur de cloches CLAUDE-ALEXIS Farnier, qui lui succéda et qui transporta sa fonderie à Mont-devant-Sassey (Meuse), — mort à Romagne en 1840.

(Communications de M. Farnier-Bulteaux).

2. FARNIER (GUSTAVE), — époux BULTEAUX, — fondeur de cloches à Mont-devant-Sassey depuis 1854. — fils et successeur du fondeur de cloches CLAUDE-ALEXIS Farnier († en 1854), — frère cadet du fondeur de cloches CLAUDE-ADOLPHE FARNIER († en 1854), — élève de son père et de son frère aîné et aussi du chevalier Malnuit (de Breuvannes) ; — père du fondeur de cloches CHARLES Farnier, aujourd'hui son associé ; — oncle du fondeur de cloches FERDINAND Farnier, établi à Robécourt depuis 1873, membre de la Société française d'archéologie, auteur d'une excellente *Notice historique sur les Cloches* ; — oncle également du fondeur de cloches ARTHUR Farnier (frère cadet et élève de Ferdinand), établi à Dijon depuis 1894.

3. LECOMTE (FRANÇOIS), — fondeur de cloches établi à Reims, — père du fondeur de cloches JEAN-BAPTISTE Lecomte.

Cf. Jos. Berthelé, *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 161.

4. Quatre nouvelles cloches furent fondues pour *Herpy* en 1775 ; la grosse, s'étant cassée peu de temps après, « il fallut remettre au creuset les trois plus grosses, pesant 6,060 livres, probablement par les soins du même fondeur Lecomte, dont l'opération [faite sur place, dans le cimetière, près de la sacristie], réussit, au mois de novembre 1782 » (Jadart, pp. 35-36).

M. Jadart est également porté à attribuer à François Lecomte les trois cloches fondues en 1780 pour *Avançon* (Ardennes), dont deux furent détruites en 1792 ; la grosse, conservée à la Révolution et pesant 538 kilog. fut cassée à la fin de 1872 et refondue en 1873 par Honoré Perrin-Robinet. (Jadart, pp. 14-15).

1. LOISEAU (JOSEPH ARSÈNE), — né à Robécourt (Vosges), le 29 octobre 1823, — fils du fondeur de cloches CLAUDE-FRANÇOIS Loiseau, — neveu du fondeur de cloches Antoine Antoine, — élève de son oncle et de son père, — débute sous leur direction, au mois d'avril 1842 (si nos informations personnelles sont exactes), à l'atelier de la Maison-Ronge (Aisne), — après leur mort, travaille avec Jean-Baptiste Goussel, de Blevaincourt, et ensuite avec Honoré Perrin (plus tard Perrin-Martin), — puis transforme en fonderie fixe l'atelier créé par Ant. Antoine et Cl.-Fr. Loiseau aux portes de Mézières ; — épouse en premières noces, à Robécourt, le 14 janvier 1850, Antoinette-Anaïs Liégault, d'où sa signature *Loiseau-Liégault* ; — quitte les cloches à la fin de la campagne 1858, cède sa fonderie à Honoré Perrin-Robinet et s'associe à ses frères qui avaient une maison de vins en gros à Chaumont (Haute-Marne) ; — mort au dit Chaumont, le 19 avril 1883, à l'âge de 59 ans.

2. Il y a eu à Saumur (Maine-et-Loire), dans la première moitié du XIXe siècle, deux fondeurs de cloches portant le nom de MABILLEAU. L'une des cloches de l'église de *Saint-Florent-lès-Saumur* porte comme signature : « fondue l'an 1810 par Mabilleau père, refondue en 1841 par Mabilleau fils ». — Les plus anciennes cloches de Mabilleau père, que nous ayons rencontrées dans le département des Deux-Sèvres, remontent à 1805. — Entre les années 1818 et 1826, nous avons plusieurs fois trouvé la signature : « Mabilleau-Blandin père et fils, fondeurs à Saumur ». — Une cloche de l'église de *Ternay* (Vienne), datant de 1835 et vraisemblablement fondue par le fils seul, est signée : « Mabilleau, fondeur à Saumur ». — Mabilleau fils travaillait encore en 1844.

Ces deux fondeurs se rattachent, selon toute probabilité, au « MABILLEAU (*Étienne*), maître fondeur, Saumur, 1734 », cité par M. Célestin Port (*Dict. de Maine-et-Loire*, t. II, p. 564 ; *les Artistes angevins*, p. 206). Mais celui-ci était peut-être un Lorrain fixé en Anjou.

3. PERRIN (Charles-Joseph-HONORÉ), — l'un des plus grands fondeurs de cloches du XIXe siècle, — né à Huilliécourt (Haute-Marne), le 23 août 1816, — fils du fondeur de cloches Joseph Perrin et de Thérèze Drouot, — élève de son père, — fondeur ambulant

PERRIN-ROBINET (1).

1864. — *Inaumont* (Ardennes), égl. par., une cloche pesant 756 kilog., signée : « FONDERIE DE PERRIN-ROBINET, MEZIÈRES », montée le 14 mai (refonte d'une, non signée, datant de 1535, pesant 729 kilog., cassée le 17 mars 1862, descendue le 25 avril 1864 pour être envoyée à la fonderie). (Jadart, pp. 38 à 40.)

1871. — *Bannogne-et-Recouvrance* (Ardennes), égl. par., la grosse cloche, signée : « FONDERIE DE CLOCHES PERFECTIONNÉES H. PERRIN A MEZIÈRES ARDENNES », 0m90c de diam. inf. (Jadart, pp. 17 à 19.)

1873. — *Avançon* (Ardennes), égl. par., une sonnerie de trois cloches, pesant 526, 400 et 276 kilog. (refonte d'une datant de 1780 et pesant 538 kilog. ; les deux autres, nouvelles). (Jadart, pp. 15-16.)

1892. — *Château-Porcien* (Ardennes), égl. par., trois cloches. — Voir ci-dessus v° FARNIER-BULTEAUX.

LES REGNAUD (2).

1790. — *Hannogne-Saint-Remy-et-Bray* (Ardennes), égl. par., une cloche (refonte d'une sonnée pour la première fois le 4 novembre 1755 et cassée le 10 janvier 1790). Marché passé le 16 mai. Lieu de la fonte : Hannogne. La dite cloche, pesant 1876 livres, coulée le 28 juillet, bénite le 8 août ; refondue à Hannogne, le 24 novembre 1821, par Antoine et Loiseau. (Jadart, pp. 24 à 27.)

*Ramecourt* (Aisne, auj. commune de *Saint-Erme-Outre-et-Ramecourt*), égl. par., trois cloches, fondues à Ramecourt le 30 juillet. (Jadart, p. 25.)

*La Selve* (Aisne), égl. par., trois cloches, fondues [à Ramecourt ?] le 15 septembre. (Jadart, p. 25.)

*Gomont* (Ardennes), une cloche, fondue également le 15 septembre. (Jadart, p 25.)

Il suffit de rapprocher dans ces quelques notes, les *signatures*, fournies par les inscriptions des cloches, des *renseignements complémentaires*, fournis par les archives et un peu aussi par la tradition, pour constater combien l'épigraphie campanaire et l'histoire de l'art industriel, en même temps que l'histoire locale, peuvent gagner à être traitées par des « campanographes », qui soient en même temps des érudits et qui ne bornent pas leur enquête... à une ascension au clocher.

La plus piquante des inscriptions publiées dans la brochure qui nous occupe, est certainement celle de la cloche d'*Hannogne*, fondue en 1790, qui fut dédiée « au nouveau Josué, François La Fayette » (p. 25). M. Jadart l'avait déjà fait connaître, en 1895, dans un article spécial, publié par la *Revue historique ardennaise*.

*Les Cloches du canton de Château-Porcien* se terminent 1° par un *choix de légendes pour les cloches* (pp. 66 à 72), tirées du recueil, devenu rarissime, des *Inscriptions campanaires du département de l'Isère*, de feu G. Vallier (1886, in-8° de XX-662 pages), — 2° par une *table des noms de familles et de personnes* (pp. 74 à 77), due à M. Albert BAUDON, lui aussi campanomane et campanographe, auteur d'une notice sur la *cloche de l'église de Doux, 1700* (Reims, Matot, 1894, in-8°) et collaborateur de M. H. Jadart pour les *Cloches du canton de Novion-Porcien* (en préparation), comme il l'avait déjà été pour les *Cloches du canton de Rethel*, parues en 1897.

Jos. BERTHELÉ.

---

L'ÉGLISE DE SAINT-BENOIT DU MANS, par Robert TRIGER.

LA jolie cité du Mans comptait avant la Révolution seize églises paroissiales ; depuis, la population a triplé, et le nombre d'églises est descendu à sept ; encore, quelques-unes sont-elles devenues des masures inhabitables, malgré leur caractère antique et artistique. Telle est l'église de Saint-Benoît, reconstruite à la fin du XVe siècle, et fort intéressante par des restes de la transition.

M. R. Triger, dont on connaît l'amour éclairé pour sa ville natale et ses anciens monuments, fait un chaleureux appel à l'initiative privée en

---

à ses débuts, travailla d'une part, en société avec Arsène Loiseau, dans les Ardennes ; d'autre part, avec Joseph Michel, à Romain-sur-Meuse et dans la Haute Lorraine ; — marié à Robécourt, le 28 janvier 1846 avec Apolline-Eugénie Martin, d'où son nom de *Perrin-Martin*, — créa à Robécourt une fonderie de cloches, qui ne tarda pas à devenir très importante, et qu'il céda en 1873 à Ferdinand Farnier ; — mort à Robécourt, le 17 decembre 1873, à l'âge de 57 ans.

Perrin-Martin a été le maître des fondeurs de cloches HONORÉ PERRIN-ROBINET, son filleul, — MARTIN, de Nancy, — BEURNEL, — JEANNEL, de Martinvelle (Vosges), etc.

1. PERRIN (Honoré), — né à Maisoncelles (Haute-Marne) en 1829, — fils du fondeur de cloches Charles Perrin, — neveu du fondeur de cloches Joseph Perrin, — cousin germain et filleul du fondeur de cloches Honoré Perrin-Martin, — cousin germain du fondeur de cloches Paul Drouot, — élève de son oncle et de son parrain ; — à ses débuts travaille chez Amédée Bollée, à Orléans, et chez Royer, à Bar-le-Duc, — fondeur ambulant, en 1855, dans la Meuse, etc. ; — crée en 1856, à Maisoncelles, une fonderie fixe, qui dure trois ans ; — en 1859, succède à Mézières (Ardennes) à Loiseau Liégault, dont il transporte la fonderie à Mohon en 1866 ; — dirige la fonderie de Mohon jusqu'en 1892 ; — maître de son neveu Charles Maitrot et de son fils Pol Perrin ; — quitte les cloches, après la mort de son fils (janvier 1892), sans vouloir accepter de successeur ; — mort à Mohon le 28 avril 1896.

2. Il est assez difficile de déterminer au juste quels étaient LES REGNAUD ou REGNAULT ou RENAUD, qui opéraient en famille en 1790 dans la région formant aujourd'hui les départements de l'Aisne et des Ardennes.

Nous trouvons les signatures : « N. Regnault », « N. Regnaud », « Nas Regnauld » ou « Nas Regnaud », en 1791, à *Barby* (Ardennes), et en 1793 à *Hirson* (Aisne) et à *Saint-Germainmont* (Ardennes).

Ces dernières cloches ne sont certainement pas du fondeur NICOLAS Renaud, époux de Thérèse Guillaume, — domicilié à Illoud (Haute-Marne), — décédé au dit Illoud, le 17 février 1793, à l'âge de 62 ans.

Elles étaient peut-être d'un autre NICOLAS Renaud, lui aussi fondeur de cloches, — fils du précédent, — né à Illoud, le 17 août 1766, — marié à Gonaincourt, le 31 janvier 1791, avec Agnès Déforest, — domicilié à Gonaincourt, — décédé au dit Gonaincourt, le 20 fructidor an IX, à l'âge de 36 ans.

Il est encore permis de songer à JEAN-NICOLAS Regnaud, — né à Illoud, le 15 avril 1755, — fils de Jean Regnaud et d'Élisabeth Guion, — époux de Reine Foissey, — domicilié à Illoud, — décédé au dit Illoud le 21 avril 1810, à l'âge de 55 ans.

Ce dernier fondit, en 1804, à *Bucy-les-Pierrepont* (Aisne), pour l'église de *Juvincourt* (Aisne), deux cloches dont la plus grosse est signée : « j'ai été fondue par les Regnaud ». — En 1809, il fondit pour *Saint-Germainmont*, etc. (Ardennes), en société avec « Antoine fils », des cloches qui ont été publiées par M. Jadart.

faveur des projets de restauration dus à M. Pascal Vérité. Cet architecte a eu l'heureuse pensée de reprendre la vieille église partie par partie et de la rebâtir, pour ainsi dire, avec elle-même, en conservant tous les fragments caractéristiques qu'elle présente, notamment la chapelle de la Confrérie de charité, qu'il compte recopier dans un des nouveaux bas-côtés.

L. C.

---

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE A L'ÉPOQUE ROMANE DANS L'ANCIEN DIOCÈSE DU PUY. Texte par M. Noël THIOLLIER, illustration exécutée sous la direction de M. Félix THIOLLIER. — In-folio de 200 p., 117 pl. et nombreuses vignettes. Paris, Picard, 1900.

Parmi les monographies régionales dont nous nous occupons si souvent pour encourager les érudits à en entreprendre, et pour signaler celles qui paraissent, on peut citer comme modèles les études de M. N. Thiollier sur les monuments romans du Velay et du Forez. Cet archéologue infatigable seconde par le talent de son frère M. F. Thiollier, nous donne tantôt des notices séparées sur des églises paroissiales isolées, tantôt des travaux plus vastes embrassant toute une région. Son ouvrage sur les monuments romans du diocèse du Puy ne laisse rien à désirer ; c'est une étude fouillée présentée à l'aide d'excellents dessins, de croquis, d'une grande clarté, et d'une luxueuse illustration formée d'une bonne centaine de photogravures en taille-douce de toute beauté ; le tout imprimé dans une forme typographique digne du sujet par son cachet artistique, et, ce qui n'est pas négligeable, sur excellent papier.

Le diocèse du Puy, compris entre les écoles auvergnate, provençale et bourguignonne, leur a emprunté les traits de son architecture, mêlés à quelques éléments indigènes et extérieurs.

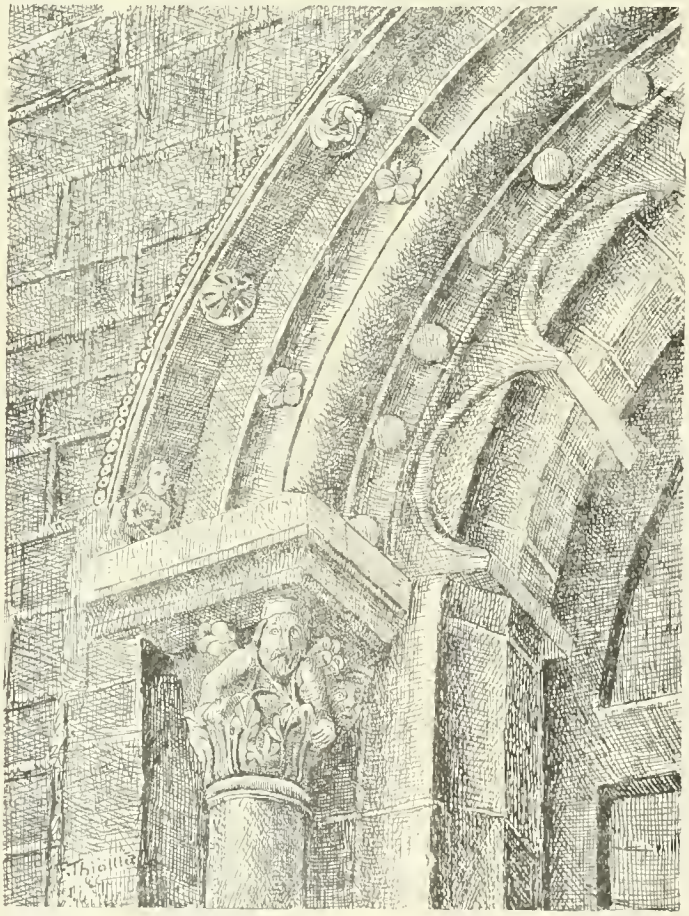


Fig. 1 — Détail du porche sud-est de la cathédrale du Puy.

Le sol est riche en roches constructives ; mais le tuf fut préféré, pour cause ; toutefois les sculptures sont en grès ; parfois on utilisa du granit, et l'on rehaussa la maçonnerie d'une sorte de

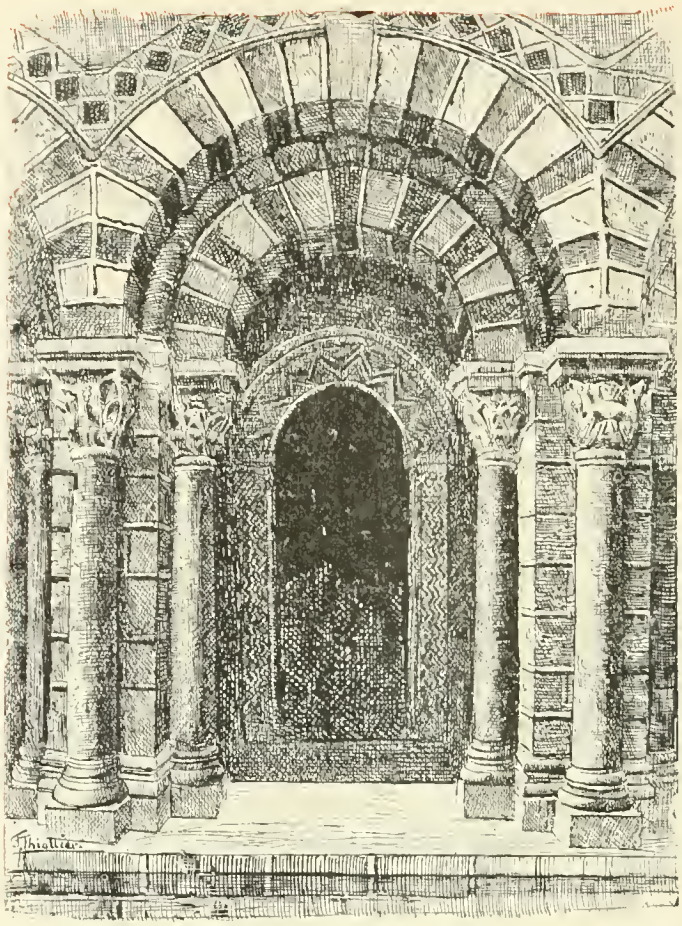


Fig. 2. — Travée du cloître du Puy (galerie orientale).

Fig. 3. — Chapiteaux du cloître du Puy.

marqueterie, ou d'un dessin formé de pierres alternés de teintes claires et foncées *(fig. 2)*. Partout la taille est soignée et l'appareil régulier.

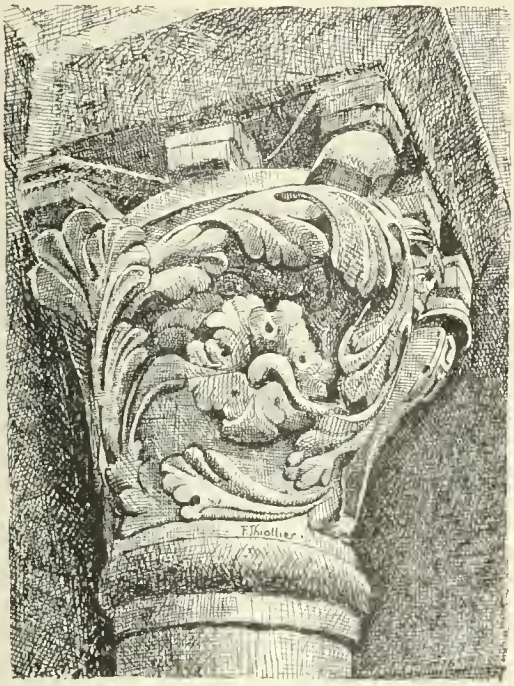


Fig. 4. — Chapiteau du cloître du Puy.

Avant l'an mille, on ne peut citer avec certitude qu'une partie de Saint-Michel d'Aiguilhe (962). Les édifices datés sont Saint-Sauveur-en-Rue (1061-1100), le Monastier (1074-1136) *(fig. 5)*, Doue (milieu du XII^e^) et Chanteuges, après 1137. L'allure romane se maintient jusqu'à la fin du moyen âge. Presque toutes les églises sont voûtées.

Les plans sont variés. L'abside toujours large, demi-ronde à l'intérieur, souvent polygonale au dehors, se soude à la nef, sans chœur interposé ; elle est large comme la nef. Des absidioles prennent parfois naissance dans l'abside ou dans les bras du transept. Les églises sont le plus souvent à une, parfois à trois nefs.

Les façades sont peu remarquables. Les portes à archivoltes reposant sur des colonnettes, sont dépourvues de tympan, souvent l'une des archivoltes est creusée de lobes *(fig. 1)*, ou garnie de zig-zags *(fig. 2 et 9)*. Pas de porches, sauf au Puy, lieu de pèlerinage ; les fenêtres sont étroites, ébrasées vers l'intérieur. L'arc mitré, fréquent en Auvergne, est inconnu ici. Les églises à une seule nef, trop large pour porter une tour centrale, ont pour la plupart des clochers à arcades, placés sur la façade extérieure ou sur l'arc triomphal ; beaucoup sont récents. La tour est parfois en tête, mais les clochers romans du Velay sont en général placés sur le carré du transept ou à la travée précédant l'abside. Les colonnes sont galbées ;

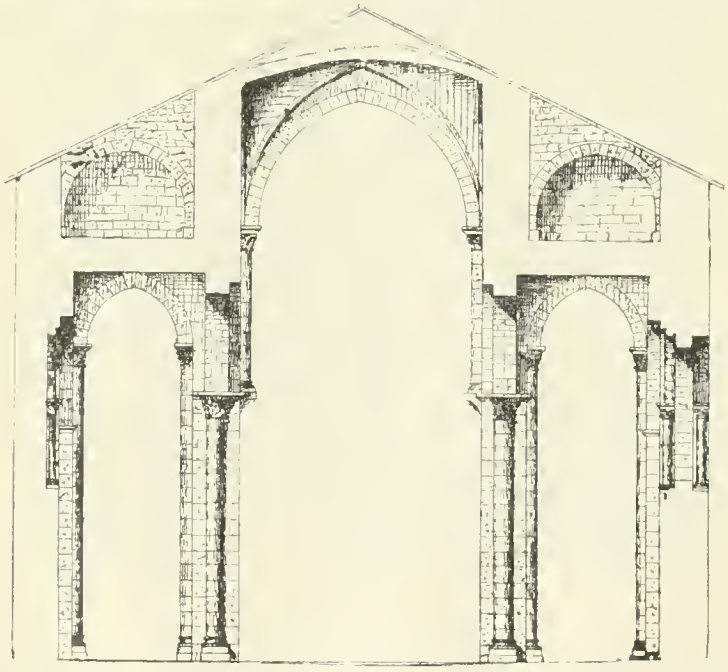


Fig. 5. — Église du Monastier, coupe transversale

l'astragale est prise dans le fût. Les chapiteaux sont feuillagés *(fig. 3 et 4)*, d'une sculpture molle avec des têtes aux angles, ou historiés de sujets peu compliqués. La statuaire est presque absente.

La disposition de la cathédrale du Puy est peut-être unique au monde : « En passant sous un porche très élevé, comme une loge immense, on pénètre sous le pavé de l'église et l'on débouche par un escalier devant le maître autel » (1).

Malheureusement les restaurations ont remanié l'édifice de fond en comble ; il ne subsiste plus des constructions anciennes que la 3me et la 4me travée et une partie du croisillon septentrional. Intact, ce monument serait d'un intérêt incomparable. Les parties démolies, comme celles qui subsistent, étaient pleines de repentirs. A la suite

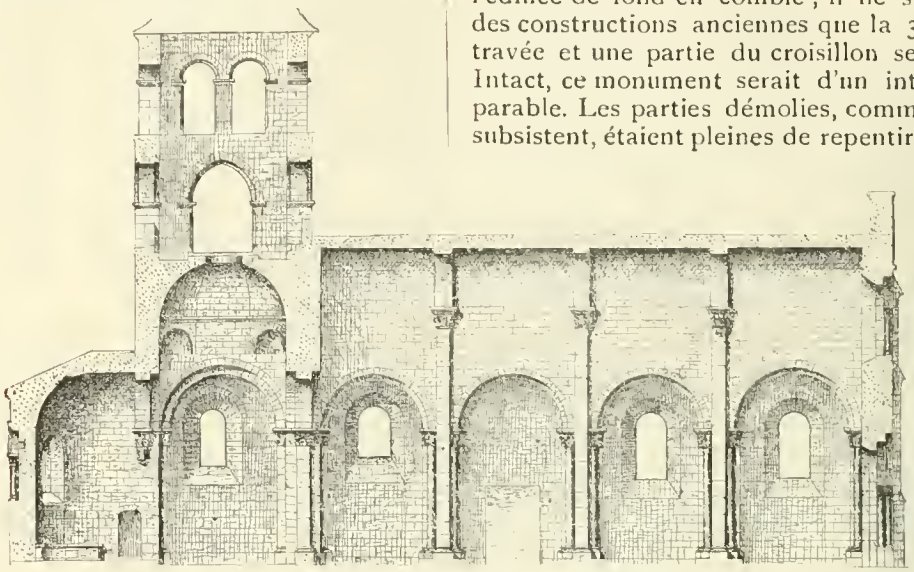


Fig. 6. Église de Polignac, coupe longitudinale,

d'une analyse détaillée de ce qui reste, M. Thiollier incline à attribuer le monument à la fin du XIe siècle. Les vieux chroniqueurs disent qu'on entre dans l'église par le nombril et qu'on en sort par les oreilles (ce sont les deux remarquables porches latéraux). Celui du Nord-Est est de style auvergnat ; ses pentures sont fort belles ; il est surmonté d'une salle où se voit une superbe cheminée romane. Le porche du Sud-Est est un morceau de premier ordre ; M. T. le croit de la fin du XIIe

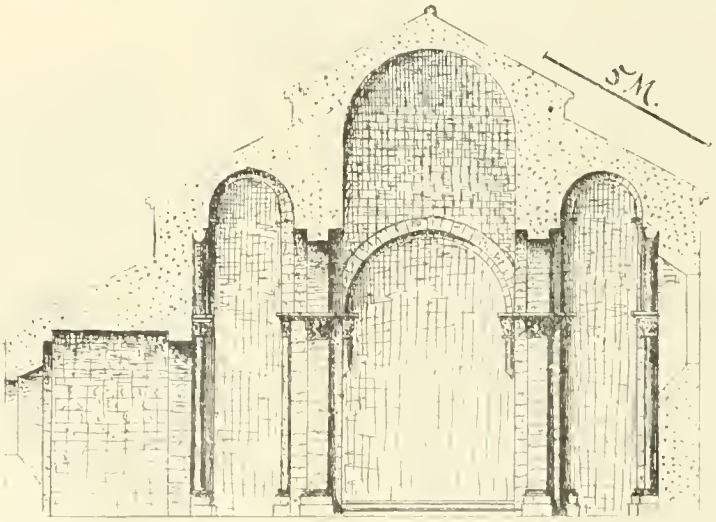



Fig. 7. — Église de Polignac, coupe transversale.

siècle. La voûte, en moellons de teintes alternées, est supportée par des ogives qui sont le plus ancien exemple à signaler dans la région.

Le clocher serait moins ancien que ne l'a cru Viollet-le-Duc, de la fin du XIe s. au plus tôt. L'habile crayon de M. F. Thiollier a relevé une quantité des chapiteaux si curieux de l'église.

1. Viollet-le-Duc.

Le clocher du Puy, indépendant de l'église, a été rebâti fidèlement en 1887. Il a inspiré celui de Saint-Michel ; selon Viollet-le-Duc, il dérive lui-même de Brantôme. M. Thiollier [1] a signalé ici sa ressemble avec celui de Limoges et qu'il a pu exercer l'influence sur celui, disparu, de la cathédrale de Valence, et il se demande si l'influence du Sud-Ouest, qui semble prouvée par le clocher, n'aurait pas affecté l'église même du Puy, qui reste comme isolée dans la région. Il n'y a guère en effet en France que trois monuments voûtés d'une série de coupoles octogonales sur trompes : St-Hilaire de Poitiers, le Puy et Champagne [2].

L'auteur étudie ensuite les autres monuments du Puy, notamment Saint-Michel, si haut perché avec sa jolie tour et sa belle porte aux sirènes et les curiosités de son musée ; puis il fait la monographie des églises rurales : Alleyras, Apilhac, Artias, Aurec, Bains avec son porche large et profond et sa curieuse façade, Beaulieu au plan si caractéristique (nef unique terminée en abside non rétrécie, et creusée de trois absidioles), Beaune, Bauzac avec sa crypte et son clocher à arcades, Bellecombe, Bessamorel, Borne, Bouzols, Ceyssac, Chalençon, Chamalières dont nous avons donné le plan et l'élévation [3], avec ses trois nefs et sa vaste abside aussi large qu'elles, par suite de la suppression du déambulatoire, dans laquelle sont ouvertes quatre absidioles ; chevet superbe, curieuse porte en bois sculpté, intéressants piliers

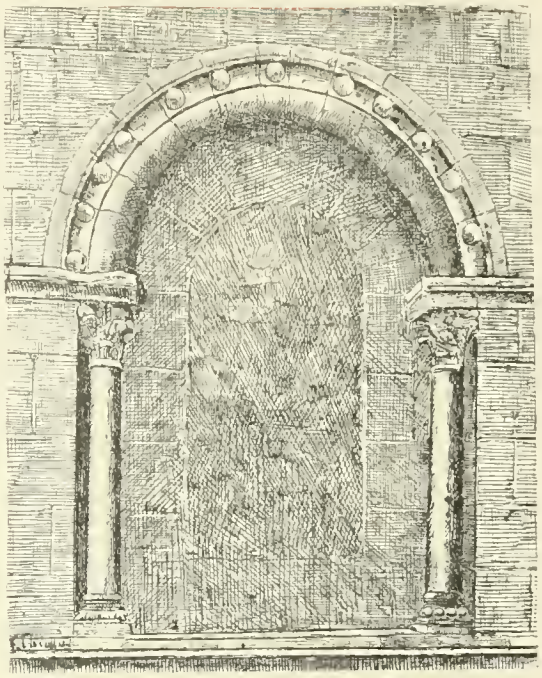


Fig. 8 — Fenêtre de l'église Saint-Rosières.

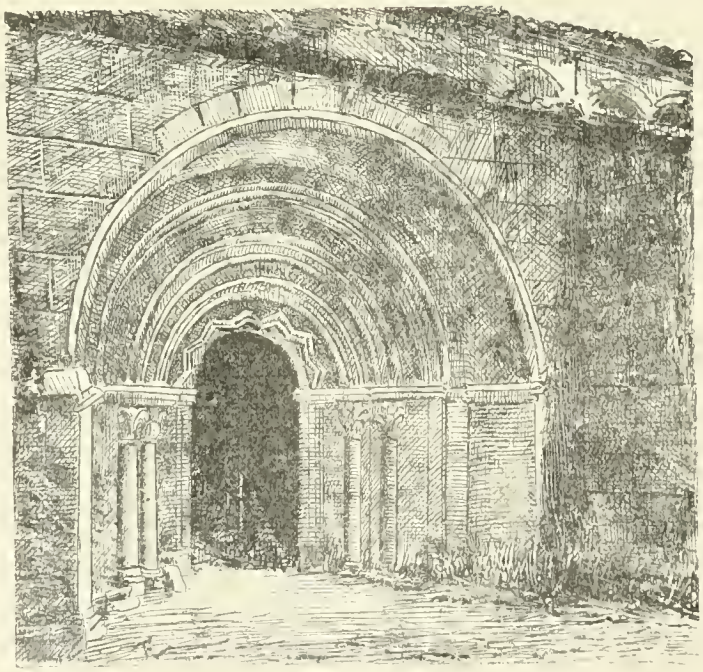


Fig. 9. — Porche de Saint-Jean-Lachalm.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 31.
2. V. J. Berthelé, *L'art en Poitou*.
3. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 71.

à cariatides), le Chambon-de-Tence, Champclause; Chanteuges aux nefs imposantes, La Chapelle-Bertin, La Chapelle d'Aurec, Chaspiuhac, Chaspuzac, Coubon, Doue, Dunières (église prieurale à trois belles nefs terminées par trois absides rangées, construite suivant le mode poitevin), Espaly, Les Estables, Fix-Saint-Geneys, Glavenas, Landos, Laussonne, Lissac, Merle, Mézères, Le Monastier (aux belles nefs relativement élancées, à la jolie façade imbriquée), Monistrol-sur-Loire, Montarcher, Montregard, Montusclat, Polignac *(fig. 6 et 7)* (bien connue par la manière dont les berceaux des bas-côtés viennent épauler le berceau central), Retournac (à la belle coupole, et à la curieuse abside à deux larges absidioles), Riotort, au transept si accentué, garni d'absidioles multiples, Rosières, Chalençon, Saint-Didier-la-Séauve, Saint-Étienne-Lardeyrol, Saint-Front, Saint-Geneys, Saint-Georges-l'Agricol, Saint-Germain-Laprade, Saint-Haon, Saint-Hilaire-Cusson-la-Valmitte, Saint-Jean-Lachalm, Saint-Jeures, Saint-Julien-Chapteuil (belle église romane à superstructure gothique), Saint-Julien-d'Ance, Saint-Julien-du-Pinet, Saint-Julien-la-Tourette, Saint-Maurice-de-Lignon, Saint-Maurice-de-Roche, Saint-Pal-en-Chalençon, Saint-Paulien (autrefois une réplique de Chamalières), Lavaudieu, avec son vieux cloître, Saint-Pierre-du-Champ, Saint-Pierre-Eynac, Saint-Privat-d'Allier, Saint-Rémy, Saint-Victor-Malescours, Saint-Voy-de Bonnas, Solignac-sur-Loire, Usson, Vorey, La Voute-sur-Loire... etc., nous en passons! Chacune de ces notices est accompagnée de dessins faits avec l'intelligence de l'architecte-archéologue et avec le talent de l'artiste! Cet aperçu ne peut donner qu'une faible idée du remarquable ouvrage de MM. Thiollier.

L. Cloquet.

---

L'ÉGLISE DE SAINTE-FOY-SAINT-SULPICE, par M. Thiollier. (Broch. extraite du *Bulletin monumental*. Caen, Delesque, 1901.)

C'est avec des éloges mérités pour M. Cros, le Rév. curé de cette petite paroisse du diocèse de Lyon et pour l'architecte restaurateur consciencieux, feu Moreau, de Moulins, que M. Thiollier fait connaître cette curieuse petite église romane, rétablie dans son entièreté, sinon dans son intégralité. Elle possède encore une table d'autel à bords saillants, du XII^e siècle, qui servait naguère de marche à la porte de l'église!

C'était là un exemple d'autant plus intéressant à signaler, que les anciennes églises de cette région ne sont pas entourées du respect qu'elles méritent, et que le clergé de ce diocèse pourrait presque toujours agir autrement et mieux qu'il ne le fait. Nous avons déjà signalé la démolition des églises de St-Sauveur et de Cremeaux, d'autant plus regrettable, qu'avec le moindre bon vouloir ces remarquables édifices auraient parfaitement pu être conservés.

L. C.

---

ECHMILIDH, MALACHIAS IV, ÉVÊQUE DE DOWN-PATRICK, ARCHEVÊQUE NOMMÉ D'ARMAGH, INHUMÉ A ANGERS, par l'abbé T. Houdebine. — Angers, 1901.

Ces quelques pages, d'ingénieuse et patiente critique historique, nous révèlent la destination d'un mystérieux tombeau du XIII^e siècle que contient l'ancienne chapelle épiscopale de la cathédrale d'Angers. Une ligne d'un manuscrit du XVII^e siècle a fourni à l'auteur le nom (mal transcrit) d'un évêque qui y fut inhumé. De recherches en recherches, M. Houdebine l'a identifié avec certitude morale à un prélat irlandais qui, débarqué à Angers par suite de vicissitudes politiques, y mourut avant de prendre possession de la primatie d'Irlande qui venait de lui échoir. L'art et l'archéologie n'ont guère à voir dans cette découverte et dans la notice de M. l'abbé Houdebine, si ce n'est que celle-ci est accompagnée d'un très intéressant plan de la cathédrale d'Angers, dressé sur les indications de M. L. de Farcy.

L. C.

---

## Périodiques.

JAHRBUCH DER KŒN. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN. (XXI^e vol. fasc. 4.)

Le savant périodique offre le plus vif intérêt. Signalons-en quelques articles, d'après la *Chronique des arts*.

Un buste d'enfant en grès florentin, récemment entré au Musée de Berlin, fournit à M. Wilhelm Bode l'occasion d'une fort intéressante étude sur les représentations du Christ et de saint Jean enfants ou adolescents, qui jouirent d'une si grande vogue à Florence au XV^e siècle. Toutes ces figures, d'ordinaire des bustes, étaient des portraits marqués d'un caractère très individuel et nous permettent de saisir de quelle façon naïve les croyances religieuses de l'époque se mêlaient à l'idéalisation artistique de la vie familiale. Ils n'apparaissent qu'au milieu du XV^e siècle, et Donatello, le créateur du *putto*, ne nous a laissé aucune œuvre analogue. La conception de cette sculpture de genre et d'intimité lui est étrangère: il modèle des têtes de caractère et recherche le type plutôt que

l'individu. Le buste en question, représentant le Christ enfant, doit être attribué à Antonio Rossellino, l'auteur de la plupart des bustes ainsi conçus. M. Bode lui rapporte également le médaillon du Louvre n° 351. Luca della Robbia (Musée de Florence) et son neveu Antonio ont aussi cultivé cet aimable genre. Savonarole et les réformateurs de Florence avaient condamné comme une profanation ces sortes de portraits, et une conception religieuse plus sévère remplace vite les aimables représentations du Christ et de saint Jean adolescents par des représentations du Martyr divin et du prédicateur de pénitence.

On trouve en Allemagne, faisant partie d'édifices franchement romans, des sculptures qui seraient dénommées gothiques en France (sculptures du transept sud de la cathédrale de Strasbourg, du chœur de la cathédrale de Magdebourg, de la Porte d'or de Fribourg). M. Adolf Goldschmidt se livre à une analyse minutieuse de ces sculptures, dont la plupart des spécimens se rencontrent en Saxe, entre le Weser et l'Elbe. Il y distingue trois styles différents; le premier, qui embrasse la plus grande partie du XIIe siècle, est caractérisé par la grossièreté du modelé, la raideur et le « schématisme » des mouvements, le manque d'expression des têtes, l'indication des plis des draperies par un simple trait en creux. Le deuxième (1190-1210) offre des têtes expressives et pleines de caractère, des formes plus profondément fouillées et accentuées, des plis parallèles plus mouvementés. Le troisième se distingue par la violence des mouvements, par le caractère anguleux et le chiffonnement artificiel des draperies (1220-1230). Dans tout le cours de cette évolution se reconnaît l'influence des ivoires byzantins. C'est de la France que vient l'impulsion qui transforme cette sculpture mesquine en une sculpture « monumentale ». Cette tendance nouvelle se manifeste d'abord à Magdebourg entre 1210 et 1220 (les *Vierges sages* et les *Vierges folles* du chœur de la cathédrale).

Grâce à des pièces qu'il a retrouvées dans les archives de l'État, à Florence, M. C. von Fabriczy essaie de reconstituer l'histoire des treize niches contenant la statue de leur patron respectif, qu'un décret de la Seigneurie, du 12 avril 1339, autorisa les douze principales corporations de la ville et le parti guelfe à édifier à Or San Michele. Les statues primitives, dont M. von Fabriczy essaie de retrouver les auteurs, sont maintenant perdues ou dispersées, parce qu'elles furent, dans le cours du XVe et du XVIe siècle, remplacées par d'autres statues, la plupart en bronze. Ce n'est qu'en avril 1406 que le parti guelfe s'occupa de faire ériger, à la place qui lui était réservée, l'image de son patron, saint Louis de Toulouse, fils de Charles d'Anjou. C'est vers 1418 que Donatello fut chargé de ce travail moyennant 300 florins d'or. M. von Fabriczy reconnaît bien la main de Donatello dans la statue du saint, conservée à Santa-Croce, mais n'admet pas, comme d'autres critiques, la collaboration de Michelozzo. En 1459, le parti guelfe, vaincu par le parti populaire et les Médicis, doit céder sa niche à l' « Università dei Mercanti », et la statue de saint Louis est transportée, en 1463, à Santa Croce, dont elle orne la façade jusqu'en 1860. Deux ans après environ, Verrocchio est chargé de remplacer, dans la niche de Donatello, où l'on avait tout d'abord gratté les armoiries guelfes, l'ancienne statue de saint Louis par un groupe du Christ et de saint Thomas.

---

REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (XXIIIe vol., 3e et 4e fasc.).

M. F. J. Schmitt fait l'étude d'un des plus anciens monuments de l'époque chrétienne en Allemagne, l'église Saint-Pierre, du couvent des bénédictines de Metz, fondée au début du VIIe siècle.

M. W.-M. Schmid commente quelques œuvres de sculpture de l'époque carolingienne : la partie supérieure de la couverture de l'évangéliaire dit *Codex aureus*, à la Bibliothèque de Munich : le cadre, orné de pierreries, date de 980-993, et les bas-reliefs, de 870 ou des années suivantes ; — puis, à la Chapelle Riche de Munich, le petit retable, dit de l'empereur Arnolphe, provenant de la même main que l'ouvrage précédent ; — enfin, le revêtement de l'autel majeur de St-Ambroise à Milan, de 835.

M. R. Dülberg nous fait connaître différentes œuvres intéressantes des primitifs néerlandais : des fragments d'un curieux *Jugement dernier*, où l'on sent l'influence de Jacob Cornelisz van Oostzanen ; — une ancienne peinture décorative exécutée pour l'hôtel de ville de Hoorn, montrant encore davantage le style du même peintre ; — enfin, trois tableaux dus sans doute à Jacob Cornelisz, et un retable à volets, œuvre remarquable et fort bien conservée, exécutée probablement à Haarlem vers 1510.

M. A. Goldschmidt étudie de curieuses illustrations ornant un psautier conservé dans la bibliothèque du chapitre de Vérone, un des plus anciens manuscrits du genre. Ces dessins semblent provenir de deux artistes différents : l'un, contemporain de l'auteur du manuscrit (du Ve au VIIe siècle), l'autre, un siècle plus jeune ; le style byzantin s'y allie avec celui de l'Occident. Ce serait le prototype du « psautier d'Utrecht ».

Signalons encore une dissertation de M. A. Schmarsow, sur la façon de juger et de dénommer l'architecture de la période gothique finissante.

L'INDICATEUR DES ANTIQUITÉS SUISSES, année 1901.

M. M. Herzog fait connaître une intéressante gravure suisse sur bois du XVI^e siècle représentant une *Vierge de pitié*, jadis distribuée aux fidèles venant en pèlerinage à la chapelle de C. Pflasternbach, près Süniken; le même auteur publie des documents renseignant sur le costume suisse au XVI^e siècle.

Signalons encore un intéressant article sur des vitraux suisses du commencement du XVI^e siècle, qu'il rapproche de gravures ou dessins de Zasinger, Schæufelein, Daniel Hopfer, etc., dont ils sont manifestement inspirés.

M. A. Lehmann étudie un autel sculpté datant de 1502, provenant de l'église de Brione-Versaska (canton du Tessin). Il y reconnaît la main du peintre et sculpteur Matthæus Müller, de Lindau.

M. J.-R. Rahn étudie les restes supposés d'un oratoire de la première époque du christianisme, dans l'église actuelle de Pfun (Thurgovie).

Suit une étude de M. R. Durrer sur l'école de miniature et de calligraphie d'Engelberg, avec nombreuses reproductions de lettres ornées et de miniatures provenant de manuscrits conservés dans cette abbaye.

M. H. Angst décrit enfin et reproduit un dessin de vitrail héraldique dû à Johann Anton Crolalanza, de Plurs, 1588 (1).

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST.

*Août-septembre 1901.* — M. B. Daun attribue au sculpteur nurembergeois Stephan Godl, par suite d'un rapprochement qu'il fait avec diverses statuettes dues à cet artiste et conservées dans la Chapelle d'argent à l'église de la Cour à Innsbruck, une *Madone* en bronze qui figure l'église Saint-Sébald à Nuremberg.

*Juillet 1901.* — M. G. Frizzoni étudie quelques tableaux de choix conservés à Pavie et peu connus.

1. Résumé d'un article du *Courrier de l'Art*.

M. J. Strzygowski étudie la Madone de Dürer de 1519, conservée au musée de Gratz.

M. E. Steinmann publie une étude sur deux monuments votifs exécutés à l'église San Omobono (autrefois San Salvador in Portico), à Rome.

*Août.* — Contrairement à une opinion émise par M. Weese, M. K. Franck estime qu'il y eut en Franconie, avant l'arrivée du sculpteur français venu de Reims qui introduisit à la cathédrale de Bamberg le style gothique visible dans plusieurs statues et dans une partie de l'édifice lui-même, une école locale, dont les œuvres types sont le tympan du portail nord-ouest de cette cathédrale et des statues à l'église du monastère d'Oehringen, école qui se manifesta, pendant près de cinquante ans, par une grande activité au point de vue architectural et plastique et dont l'originalité disparut subitement avec l'arrivée du style français.

ERRATUM. — Une erreur d'illustration s'est produite à la page 74 de notre livraison de janvier : on a donné la vue intérieure de la cathédrale de Chartres pour celle d'Amiens. Cette erreur est regrettable ; mais celui qui connaît la technique typographique s'expliquera aisément qu'elle ait échappé à la vigilance de la Rédaction de la *Revue*, ainsi que nous l'expliquons en note (1).

1. L'épreuve en pages préalable au *tirage*, qui est soumise pour correction à la Rédaction de la *Revue*, est faite *sans mise en train*, et les clichés y font en quelque sorte *tableau noir;* on n'en distingue que vaguement les détails, assez pour ne pas confondre un édifice avec un objet mobilier, ou en général une vignette avec une autre. Mais les vues intérieures des deux cathédrales précitées que contient la collection de gravures de notre éditeur, sont ressemblantes à s'y méprendre à première vue, même sur tirage définitif. Or, le cliché étant mal étiqueté, il y a eu substitution à notre insu. Cet accident est arrivé pour la même vue, non seulement dans la *Revue de l'Art chrétien*, mais encore dans l'ouvrage : *Les grandes cathédrales*, publié par le soussigné (p. 161).

L. C.

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Argus des Revues, intermédiaire universel. (Mensuel).

Basquin (A.). — L'abbaye de Jumièges ; le moyen age (866-1470) ; les temps modernes (1470-1798), dans le *Bulletin de Saint-Martin et de Saint-Benoît*, octobre 1900.

Bosseboeuf (L'abbé L.). — Le tombeau d'Agnès Sorel a Loches, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. XLI (1900), p. 113 à 150, avec pl.

Bouchaud (P. de). — La sculpture a Rome, de l'antiquité a la renaissance, dans la *Revue du Lyonnais*, juin 1901.

Bouillet (A.). — L'art religieux français du moyen age, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, septembre 1900.

Boyer d'Agen. — Pinturicchio. Sa vie, son œuvre, son temps. — In-4°, Paris, Ollendorf.

Cochon (Jules). — L'art du cuir doré et le devant d'autel de la chapelle de Chaumont. — In-8°, Macon, Protat.

Dubreuil (L'abbé L.). — Sainte Ruffine et saint Léobon, patrons de Fursac. L'église de Saint-Pierre de Fursac. Les prieurs-curés de Chambon-Sainte-Croix. — In-16, Guéret, Amiault.

Duhamel-Decéjean. — Les cloches et le clocher de l'eglise de Nesle. — In-8°, Péronne, Quentin.

Esnault (L'abbé G.-R.). — Dictionnaire des artistes et artisans manceaux. Notes et documents publiés par l'abbé J.-L. Denis. — In-8°, Laval, Goupil.

Farcy (L. de). — Notes sur l'orgue de Louis XI et sur la chape des rois de la cathédrale d'Embrun, dans le *Bulletin de la Société d'études des Hautes-Alpes*, 3e trimestre 1900.

Gaffre (Le P. L.-A.). — Le Christ était-il beau, dans *L'Art et l'Autel*, août 1901.

Ginot. — Les enseignes, leur origine et leur role. — In 12, Niort, *Mercure poitevin*.

Giry (Arthur). — Notices bibliographiques sur les Archives des églises et des monastères de l'époque carolingienne. — Paris, Em. Bouillon, 1901, in-8°, 4 ff.-102 pp. (Forme le 132e fascicule de la *Bibliothèque de l'École des Hautes-Études*).

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Grand (Roger). — Recherches sur l'art roman a Aurillac. Ses dernières vestiges. — In-8°, 23 pages et planche hors texte. Aurillac.

Guépin (Dom A.). — La Basilique et l'abbaye de Saint-Paul-hors-les-Murs a Rome, dans le *Bulletin de Saint-Martin et de Saint Benoît*, juillet 1901.

Hardel. — L'église de Notre-Dame de Bourg-moyen de Blois. — In-8°, Blois, Migault et Cie.

Heitz (Jean). — Les Démoniaques dans l'art byzantin, dans la *Revue de la Salpétrière*, t. XIV (1901).

* Houdebine (L'abbé). — Echmilidh, Malachias IV, évêque de Down-Patrick, archevêque nommé d'Armagh, inhumé a Angers. — Angers, Siraudeau.

* Jadart (H.), Baudemant (F.) et Carlier (J.).— Épigraphie campanaire Ardennaise.— Les cloches du canton de Chateau-Porcien. — In-8°, de 77 pp. avec une planche hors texte. Rethel, Beauvarlet.

Jarossay (E.). — Histoire de l'abbaye de Ferrières en Gatinais, dans les *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1er et 2me trimestres de 1900.

Kyrillos II (Mgr.). — Le temple du Césareum et l'église patriarcale d'Alexandrie. — In-8°, Le Caire, Imp. Nat.

Lajoie. — Note sur le Saint-Suaire de Turin, dans les *Études franciscaines*, juin 1901.

* Lasteyrie (Ch. de). — L'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Étude historique, économique et archéologique. — In 8°, Paris, Picard.

Lefèvre-Pontalis (E.). — Les fondations des façades de la cathédrale de Chartres, dans le *Bulletin monumental*, nos 3 et 4, 1901.

Le Mont-Saint-Michel et ses merveilles. L'abbaye. Le musée. La ville et les remparts. — In-18, Paris, Mendel.

Le Viel (J.). — L'étole, dans l'*Art et l'Autel*, août 1901.

Mortier (D.-A.). — Saint-Pierre de Rome. Histoire de la basilique vaticane et du culte du tombeau de Saint-Pierre. — In-4°, Tours, Mame.

Muntz (Eug.). — Les épées d'honneur distribuées par les papes, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 mai 1901.

Plancouard (L.). — Une église romane du Vexin. Monographie de l'église d'Arthies. — In-8°, Versailles, Cerf.

Prou et l'abbé Chartraire. — Authentiques des reliques conservées au trésor de la cathédrale de Sens, dans les *Mém. de la Société nat. des Antiq. de France*, t. LIX, 1900.

Quentin (E.). — L'hotel-Dieu de Beaune, description sommaire. — In-8°, Beaune, Batoult.

Ragey. — Notre-Dame de Saint-Brieuc. — In-16, Saint-Brieuc, Prudhomme.

Restauration de Notre-Dame de Bonneval, (Aveyron). — In-8°, Bonneval, Imp. Notre-Dame.

Rouanet (L.). — La sculpture sur bois au musée de Valladolid. — In-4°, Paris, A. Davy.

Rousselière (M. de la). — Dante et le symbolisme chrétien, dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, juin 1901.

* Rupin (E.). — Brive, Rocamadour, Padirac. — Petit in-12 carré, 32 pp.

Sachet. — Les croix des chanoines, comtes de Lyon et les croix des chanoinesses d'Alix, de l'Argentière, de Leignieu, de Neuville, dans le *Bulletin de la Diana*, octobre-décembre 1900.

Schopfer (J.). — Documents relatifs a l'art du moyen age, contenus dans les manuscrits de N. C. Fabri de Peiresc, a la Bibliothèque de la ville de Carpentras. — In-8°, Paris, Imp. nationale.

Thiollier (Noël). — L'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice (Loire), dans le *Bulletin monumental*, 1901. — 11 pp., pl. et grav. Caen, H. Delesques.

* Thiollier (Noël) et Thiollier (Félix). — L'architecture religieuse a l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy. — In-folio de 200 pp., 117 pl. et nombreuses vignettes. Paris, Picard. 1900.

Thoison (E.). — Le pseudo-retable de Recloses (Seine-et Marne) dans les *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1er et 2me trimestre de 1900.

Troche. — Lassus, architecte. — In-8°. Paris, Adrien Le Clère, s. d.

* Triger (Robert). — L'église de Saint-Benoit du Mans. — Blanchet, 1900.

## Allemagne.

* Amersdorffer (Alexandre). — Études critiques sur l'album de Venise. — In-8°, 72 pp. 3 pl. et 3 reproductions dans le texte. Berlin, Mayer et Muller, 1901,

Bertram (A.). — Les fonts baptismaux d'Hildesheim, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, fasc. 5. t. XIII (1900).

Bode (W.). — Rembrandt Beschreibendes Verzeichniss seiner gemaelde mit Heliogr. Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot. V Band. — In-folio. Paris, Sedelmeyer.

Dülberg (F.). — Die Leydener Malerschule. — I. Gerardus Leydanus. II. Cornelis Engelbrechtsz. (Inaugural Dissertation). — In-8°. Berlin, G. Schade.

Goldschmidt (A.). — Les plus anciennes illustrations des psaumes, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII, fasc. 3.

Hallenberg (J.). — Stiftsruine, Stadtkirche und Denkmaeler der Stadt Hersfeld. — In-8°. Hersfeld, Hoehl.

Schmitt (F.-J.). — Les anciens monuments chrétiens en Allemagne. L'église de St-Pierre des bénédictins de Metz, VIIe s., dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII 3e fasc.

Schröder (A.). — Die Domkirche zu Augsburg. — In-8°. Augsburg, Seitz.

Schubring (P.). — Sièges épiscopaux et ambons en Apulie, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, fasc. 7, t. XIII (1900).

Semper (H.). — Objets rhénans en ivoire et en os, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, fasc. 6, t. XIII, 1900.

Richter (M. Louise). — Sienna. — In-8°, Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann 188 p., avec 152 grav.

Vopel (Herm.). — Archaeologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter. Die altchristlichen Goldglaeser. Ein Beitrag zur altchristl. Kunst-und Kulturgeschichte. — In-8°. Freiburg im Breisgau, Mohr.

## Angleterre.

Eley (C. K.). — The cathedral Church of Carlisle. A description of its Fabric and a brief History of the episcopal see. — In-8°. London, G. Bell.

Van Millinggen. — Byzantine Constantinople; the walls of the city and adjoining historical sites. — In-8°. London, J. Murray.

Clement (C. E.). — Angels in Art. — In-8° London, Nutt.

Le même. — Saints in Art. — In-8°. London, Nutt.

Cook (H.). — Giorgione. — In-8°. London, Bell.

## Italie.

Agnelli (Giov.). — Il vecchio camposanto di Lodi ; memoria. — In-4°. Lodi, Quirico e Camagni.

Biasutti (Gius.). — Gli affreschi scoperti nella chiesa di S. Gervasio di Nimis — In-8°. Udines, Typ. del Bianco.

Christol (F.). — Per la croce ; breve storia della croce; studio archeologico. — In-8°. Firenze, Tip. Claudiana.

Di una antica stoffa cristiana di Egitto, dans *Bessarione*, juillet-août 1900.

Ferretti (Le P.). — La Chiesa e il Convento di san Domenico di Fiesole. — In-8°, 86 p. et 50 gravures. Florence, Tip. S. Giuseppe.

Finetti (B.). — L'antico monastero delle benedettine a S. Michele in Campagna. Memorie. — In-16. Mantova, Barbieri Carlo.

Marrai (Bern.). — Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello, con nuovi documenti e con un disegno della cantoria di Luca, ricostituita dall' architetto. G. Castellucci. — In-8°, et pl. Firenze, Tip. dei Minori corrigendi.

Melani (Alfr.). — Pittura Italiana antica e moderna. Seconda edizione rifatta. — In-16. Milano, Ulrico Hoepli.

Minoglio (G.). — Brevi cenni storici sulla chiesa di S. Domenico in Casale Monferrato. — In-8°. Torino, Paravia.

Montanari (L.). — Sui ristauri agli affreschi della prima cappella a destra nel Duomo di Modena. — In-16. Modena, Rossi.

Nella terra di Bari. Ricordi di arte mediœvale. — Gr. in-4°, 127 ill. Trani, Vecchi.

Perissuti (M.-B.). — La basilica di S. Antonio e la republica Francese a Padova nel 1797 ; memorie inedite con note e la vita dello stesso di Fr. g. M. Milosevic. — In-8°. Padova, Prosperini.

Sandro Botticelli, Pittore fiorentino, dans *Civilta cattolica*, 1 septembre 1900.

## Espagne.

Monumentos arquitectonicos de España, publicados de Real orden y por disposicion del Ministerio de fomento (edicion economica de la obra). Cuaderno primero. (VIII-8 p. de texte en castillan et en français et 3 pl.). — In-fol. Madrid, Garcia.

## Autriche.

Esztergomi emlek 1000-1900. A Bazilika és Esztergom egyeb nevezetességeiner leirasa. (*Histoire de Gran. Description de la Basilique de Gran*). — In-8°. Esztergom, Buzarodits.

Jansy (W.) et Herain (J.). — Stara Praha [le vieux Prague]. — In-folio. Prague, Roci, 100 aquarelles.

Mirouov (A. M.). — Albrecht Durer. — In-8°, Moshua, imp. de l'Université.

## Turquie.

* Barth (Hermann). — Constantinople. — Vol. in-8°, 200 pp., 103 gravures, prix : 4 Marcs.

## Suisse.

* Kunstle (Le Dr Karl) et Beyerle (Le Dr Konrad). — Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuendekte wandgemaelde. L'église paroissiale des SSts-Pierre et Paul a Reichenau-Niederzell et ses peintures murales récemment découvertes. — Avec 2 pl. en couleurs, 1 pl. en phototypie et 20 gravures dans le texte. In-f° 48 pp. — Herder, Fribourg-en-Brisgau. Prix : 20 Marcs.

Michel (J.). — Un autel mérovingien a Saint-Maurice, dans la *Revue de la Suisse catholique*, mai et juin 1900.

---

Notre regretté collaborateur Mgr Barbier de Montault a laissé un certain nombre de tirés à part de ses articles si estimés. Nous croyons être agréable à nos lecteurs en en donnant ici la liste. Nous ajouterons que le produit de la vente de ces brochures est destiné à la publication du XVIe volume de ses *Œuvres complètes*.

### Liste des ouvrages et tirés à part de Mgr X. Barbier de Montault (1).

En vente chez M. Girou, Hommes (Indre-et-Loire).

Grand in 4°.

| | |
|---|---|
| Le Trésor de Trèves, sur Japon (planches). | 60,00 |
| Orfévrerie et émaillerie limousines (planches). | 25,00 |
| Le Trésor de Chèrves (planches). ... .. | 20,00 |
| Le blason épiscopal. ... ... ... .. ... | 0,10 |
| Les armoiries des évêques d'Angoulème. ... | 0,10 |
| Il calice di Gian Galeazzo. ... ... ... ... | 0,40 |
| Avorio bisantino. ... ... ... ... .. ... | 0,30 |
| La Gallina della regina Teodolinda. ... ... | 0,40 |

In-4°.

| | |
|---|---|
| Les mosaïques de Ravennes. ... ... ... | 4,00 |
| Influence de S. Bonaventure sur l'art. ... | 0,50 |
| Iconographie de Ste Cécile. ... ... ... | 1,25 |
| Apparition de Ste Cécile au pape Pascal. ... | 1,00 |
| Authentiques des reliques de Ste Cécile à Albi. | 1.50 |
| Justification des reliques de Ste Cécile. ... | 3.00 |
| Les portes de bronze de Bénévent. ... ... | 2,00 |
| La croix de Caravaca. ... ... ... .. | 0.70 |
| Les croix stationales de Latran. ... ... | 1,00 |
| Les statuaires à Rome. ... ... ... .. | 0,70 |
| Bestiaire de Monza. ... ... ... ... ... | 0,50 |
| Tableau de la collection Piolant. ... ... | 1,00 |
| Ostensoirs de Monza. ... ... ... ... ... | 0,75 |
| Croix processionnelles. ... ... ... ... | 0,15 |
| Le vase de cristal de St-Marc. ... ... ... | 0,60 |
| Fondeurs de cloches. ... ... ... .. ... | 1,50 |
| Dons faits à Monza. ... ... ... ... ... | 0,25 |
| Le trésor de St-Ambroise de Milan. ... ... | 3,00 |

1. Presque toutes ces publications sont avec gravures, héliogravures et photogravures.

Mobilier de S. Gengoulf. ... ... ... ... 1,00
Orfèvres et joailliers à Rome. ... ... ... 1,00
La croix de Poitiers. ... ... ... ... .. 0,75
Le miracle de Bolsène et le corporal d'Orvieto. ... ... ... ... ... ... ... 5,00
La Couronne de fer. ... ... ... ... ... 1,50
La litre funèbre d'Anais. ... ... ... ... 0,20
Per Nicolo. ... ... ... ... ... .. ... 0,15
Le drap mortuaire de Thurageau. ... ... 0,75
Symbolisme de la cathédrale de Poitiers. 0,30
Le trésor de Ste-Marie près St-Celse. ... ... 1,00
Les draps mortuaires des rois de France. ... 0,55
Les docteurs de l'Église. ... ... ... ... 2,75
Le trésor de St-Mathias. ... ... ... ... 1,10
» de St-Marc. ... ... ... ... ... 0,10
La monstrance de Mirebeau. ... . ... 0,60
Dons faits à Rochester. ... ... ... ... 0,30
Nieules et Gaufriers. ... ... ... ... ... 1,25
La Messe de St Grégoire. ... ... ... ... 1,50
Un missel poitevin. ... ... ... ... .. 0,50
Stauracis et Quadrapola. ... ... ... .. 0,25
Le dais de l'autel du St-Sacrement. ... ... 0,15
Inventaires divers (mélanges). ... ... ... 0,10
Les émaux à lamelles. ... ... ... .. ... 0,10
La collection Scalambrini. ... ... ... ... 0,10
Dissertation sur le rational de Reims. ... 0,20
Le reliquaire du denier de Judas. ... ... 0,25
Châsse en cuivre (bibliographie). ... ... 0,25
L'église de Bari. ... ... ... ... ... ... 2,00
Inscriptions bourguignonnes à Rome. ... 1,00
Le culte de S. Jean-Baptiste, à Rome. ... fr 0,75
Inventaires de S. Pierre de Rome. ... ... 0,25
Bibliographie. — La Messe par Rohault de
» Fleury. ... ... ... ... ... 0,70
» Le mont Dore et la Bourboule. 0,20
» Geschichte des Paepste. ... 1,50

## Grand in-8°.

La basilique de St-Epvre. ... ... ... ... 0,60
Adrien Varinard (portrait graphologique). ... 0,20
Excursion en Lorraine. ... ... ... ... ... 1,50
Inscriptions relatives à Claude Lorrain. ... 0,15
Le Châteauneuf de Naples. ... ... ... ... 1,00
Les tropes de M. Léon Gautier. ... ... ... 0,75
Livres dispersés de la collection Mordret. ... 1,75
» retrouvés » » » ... 0,70
La Vierge à Mousson. ... ... ... ... ... 0,60
Les bréviaires manuscrits d'Angers. ... ... 0,50
Rapport sur un ciboire symbolique. ... ... 0,25

## In-8°.

Œuvres complètes : vendues ensemble ou séparément. 15 vol. à 10 fr. ... ... ... ... 150,00
Tome I. Inventaires ecclésiastiques.
» II. Le Vatican.
» III. Le pape.
» IV et V. Le droit papal.
» VI, VII, VIII. Dévotions populaires.
» IX à XV. Hagiographie.
Rev. d'arch. poitevine 7re 8re 9re Xre 1898 ... 5,00
» » » 2e année 1899. ... 12,00
» » » 3e » 1900. ... 12,00

La Varvadieu. ... ... ... ... ... ... 0,15
Une pale historiée. ... ... ... ... ... 0,10
Les émaux de Fécamp. ... ... ... ... 0,15
Agrafe de la collection Spitzer. ... ... ... 0,60
Fers à hosties de Château Ponsec. . ... 1,50
» » de Confolens. ... ... ... 1,75
» » de St-Marcel d'Urfé. ... ... 0,25
» » de Soudeilles. ... ... ... 0,15
» » d'Azay. ... ... ... ... ... 0,20
» » de la Saintonge. ... ... ... 0,25
» » du Midi. ... ... ... ... 0,15
» » de Marsac. ... ... ... ... 0,35
» » d'Orléans. ... ... ... ... 0,15
Un chandelier flamand. ... .. ... ... 0,50
Monuments du Poitou. ... ... ... ... 0,25
Une tapisserie du XVe s. ... ... ... ... 0,50
L'anneau d'investiture. ... ... ... ... ... 1,50
Moment et lieu de l'Incarnation. ... ... 0,15
Inventaire de Montpezat. ... ... ... ... 0,50
» des Chatelliers. ... ... ... ... 2,50
» d'Oloron. ... ... ... ... ... 0,15
» de Nexon. ... ... ... ... ... 1,00
» de Méréglise. ... ... ... ... 1,00
» de l'Auberge des 3 rois. ... ... 0,40
» de Nuzé. ... ... ... ... ... 0,25
» de la Levraudière. ... ... ... 0,30
» d'Étienne Audebert. ... ... ... 0,30
» de Cognac. ... ... ... ... ... 0,20
» de Peyruse des Cars. ... ... ... 1,40
» Bas-Limousins. ... ... ... ... 0,15
» de St-Maximin. .. ... ... ... 0,30
» de la Fauche. ... ... ... ... 0,25
» corréziens. ... ... ... ... ... 0,20
Parement d'autel de Montauban. ... ... 1,00
La Vierge de Ré. ... ... ... ... ... ... 0,30
Le crucifix de Vautebis. ... ... ... ... 0,25
» d'Angoulème. .. ... ... ... 0,50
» de Mirabel. ... ... ... ... 0,60
Un » habillé. ... ... ... ... ... 0,50
» de dévotion. ... ... ... ... 0,20
Le palais archiépiscopal de Bénevent. ... 1,00
La croix à double croisillon. ... ... ... 2,50
» de Bouillac. ... ... ... ... ... 0,25
» de St-Marc la Lande. ... ... ... 0,25
Croix d'autel en émail champlevé. .. ... 0,25
Deux fragments de croix de procession. ... 0,25
La croix processionnelle de Montauban. ... 1,00
» à main de Poitiers. ... ... ... 0,50
Une croix de mission au XVIIIe s. ... ... 0,20
Plantation d'une croix à Arras. ... ... ... 0,15
Symbolisme de la cathédrale de Poitiers. ... 0,30
La Vierge de Lourdes à Poitiers. ... .. 0,25
» de Ste Croix. ... ... .. ... 0,30
» de Poissy. ... ... ... .. ... 0,25
La pyxide de Chinon. ... .. .. ... ... 0,40
» de Gimel. ... ... ... ... ... 0,25
Les pyxides émaillées. ... ... ... ... ... 0,25
Les pyxides limousines à Angers. ... ... 1,00
La pyxide de la collection Branthôme. ... 0,40
» de Moutiers. ... ... ... ... 0,30
L'Ave Maria de Guéret. ... ... ... ... 1,75
Les vitraux de la chapelle des évêq. de P. ... 0,20

Les tapisseries de Plessis-Macé. ... 1,00
» des Preux. ... 2,50
Post-Scriptum » ... 0,30
La tapisserie des SSts Gervais et Protais. ... 1,00
Histoire de la Verrerie. ... 0,35
Le carrelage des Châtelliers ... 2,25
L'architecture des Châtelliers. ... 1,25
Les églises de Rome. ... 3,50
Couverture d'évangéliaire. ... 1,50
L'église de Chaudron. ... 0,20
La construction de l'arche de Noé. ... 0,20
Cachets à l'effigie de Benoît XIV. ... 0,30
Chapelles domestiques. ... 0,20
Les émaux à Orvieto. ... 0,50
Les comptes de la confrérie du S. S. à Limoges. 1,25
Châsse à Tulle. ... 0,20
» de St Loup. ... 0,25
Le chapelet à Limoges. ... 0,60
Clochette flamande. ... 0,50
Antiphonaires angevins. ... 0,40
Applique de la collection Branthôme. ... 0,30
L'arbre de Jessé (vitrail). ... 0,65
La plaque émaillée de Nevers. ... 1,00
Ste-Radegonde de Pommiers. ... 2,00
Gaufriers d'Orléans. ... 1,50
» de Saintes. ... 0,20
» et oublieurs. ... 0,65
Clochette de Varennes. ... 0,15
Portraits graphologiques de J B. Baluze. ... 0,15
» » d'évêques de Tulle. 0,15
Émaux de Poitiers. ... 0,60
Don de la Roque. ... 0,35
Bulles du grand-maître de Malte. ... 0,30
Office de l'Immaculée Conception à Luçon. 1,00
Disque émaillé. ... 0,15
Bibliographie campanaire. ... 0,40
Navette de Soudeilles. ... 0,20
Sceau mal conçu. ... 0,35
Procès-verbaux de consécration d'église. ... 0,40
Le trésor de St Yrieix. ... 1,50
» de Ste-Croix de Poitiers. ... 6,00
» de la Cathédrale de Tulle. ... 0,25
L'anneau de St Césaire. ... 0,50
Coffret émaillé de Waulmier. ... 0,25
Les coffrets émaillés du Cantal. ... 1,00
» » de l'Hospitalet. ... 2,00
États de service du marquis de Beufvier. ... 0,20
Le vase de St-Savin. ... 3,00
Le marquis de Beufvier, sous-lieutenant. ... 0,10
Émail de plique. ... 0,20
Émaux de Limoges à Trèves. ... 0,40
Plaque en émail champlevé. ... 0,25
Oraison de Ste Syre. ... 0,15
Inscriptions de la Grange Lescou ... 0,40
Supplément aux inscriptions de S. Maixent... 0,70
Spolium des évêques de Limoges.... 2,25
N.-D. de Recouvrance. ... 1,25
Vendataire. ... 0,50
Les mosaïques. ... 0,05
La commune de St-Cyr. ... 0,15
Livres d'heures d'Angers. ... 1,00
Livre de prières. XVI^e s. ... 0,20
Les cartons d'autel de Jaulnay ... 0,20
Une matrice de plaque de cheminée ... 0,60
Un cadre de miroir. ... 0,30
La monstrance de Jaulnay. ... 0,25
La fabrique d'Ourliac. ... 0,40
Sceau de Raoul du Fou. ... 0,25
Missel » » ... 0,50
Les 7 péchés capitaux (vitrail). ... 0,30
Comptes de fabrique de N.-D. de Niort. ... 0,15
» de la corporation des gantiers. ... 0,25
Testament de St Yrieix. ... 0,25
Corporal de Waldurn. ... 0,20
Reliures armoriées. ... 0,15
Reliquaire oriental. ... 0,40
Lettre d'un condamné. ... 0,20
Missel d'Olonne. ... 0,60
Médaille de Messine. ... 0,15
Écran à l'effigie du duc d'Orléans. ... 0,15
Statuette de S. François de Paule. ... 0,30
» de S. Louis. ... 0,30
Prise de possession de l'office de sacristain... 0,30
Représentntion des vertus en Anjou. ... 0,50
Fondations à Angers. ... 0,30
Vases eucharistiques à Tulle. ... 0,15
Livres liturgiques à Londres. ... 0,20
Écuelle à vin. ... 0,20
Grotte de la Visitation. ... 0,15
La loi des chapeaux héraldiques. ... 0,15
Évangéliaire émaillé. ... 0,15
Tableaux en cire coloriée. ... 0,20
La Corrèze à l'exposition de Limoges. ... 0,20
Sceau des Trinitaires. ... 0,30
Sceau de R. de Daillon. ... 0,20
Chapelle de famille. ... 0,15
Visite de l'église d'Auriac. ... 0,10
Chandelier civil. ... 0,20
Tillisiola. ... 0,10
Devant d'autel de St-Maur. ... 0,35
Processionnal de St-Aubin. ... 0,30
Thèses de philosophie. ... 0,20
La châsse de St-Martin du Fouilloux. ... 0,10
Les carreaux de Dissais. ... 0,15
Le martyrium de Poitiers. ... 2,00
Documents sur » ... 2,50
Observations sur les églises de Rome.... 1,25
Billets d'enterrement. ... 0,20
Bassin en dinanderie. ... 0,40
Lettres de Louis XIV. ... 0,20

In-12.

Imagerie parisienne. ... 0,05
Image mortuaire Dupanloup. ... 0,10
» de l'empereur du Brésil. ... 0,15
Évolution dans l'image mortuaire. ... 0,10
Catalogue des pierres et marbres de Rome. ... 0,45
Costume épiscopal et prélatice. ... 0,35
Les gants pontificaux. ... 2,50
Le surhuméral. ... 0,25
Particularités du costume des évêq. de Poitiers. 0,70
Gaufrier lorrain. ... 0,10
Patrons des corporations. ... 0,05
Les termes propres en ecclésiologie. ... 0,10

| | |
|---|---|
| Iconographie de Fontgombauld. ... ... | 0,50 |
| Inventaire du mobilier de » ... ... ... | 0,50 |
| La réserve eucharistique. ... ... ... ... | 0,05 |
| Les élèves pensionnaires des couvents. ... | 0,20 |
| Les chambres Borgia. ... ... ... ... ... | 0,25 |
| Le maître-autel de St-Léonard. ... .. ... | 0,90 |
| Les tapisseries de haute-lisse à Rome. ... | 2,00 |
| Sceau du St-Office.... ... ... ... ... ... | 0,15 |
| Dalles tumulaires. ... ... ... ... ... ... | 0,15 |
| Ivoire latin de Nevers. ... ... ... ... | 0,70 |
| Une médaille romaine. ... ... ... ... ... | 0,25 |
| Tableau de Poussay. ... ... ... ... ... | 0,30 |
| L'appareil de lumières de Tours. ... ... | 2,50 |
| La liturgie d'après Zola. ... ... ... ... | 0,10 |
| La manne de St-Nicolas. ... ... ... ... | 0,05 |
| Les heures de René d'Anjou. ... ... ... | 0,15 |
| Croix à main de Lastic. ... ... ... ... | 0,25 |
| Fers à hosties de Lencloître. ... ... ... ... | 0,10 |
| Inventaire d'Orfeuille. ... ... ... ... ... | 0,35 |
| » de Monza. ... ... ... ... ... | 3,00 |
| Trésor » 1re partie. ... ... | 3,00 |
| » » 2me partie. ... ... | 3,00 |
| La chaire de Niort ... ... ... ... ... | 0,25 |

Collections des décrets authentiques des S. C. Romaines.

| | | |
|---|---|---|
| S C. des Rites, | 8 vol. ... ... ... | 28,00 |
| S. C. de l'Immunité, | 1 vol. ... ... ... | 3,50 |
| S. C. des Indulgences, | 1 vol. ... .. ... | 3,50 |

In-18.

| | |
|---|---|
| La bibliothèque vaticane et ses annexes. ... | 1,50 |
| Le S. Collège des cardinaux. ... ... ... | 1,25 |
| Le conclave et le pape. ... ... ... ... ... | 1,25 |
| Reliques de Ste Cécile. ... ... ... ... ... | 0,20 |

In-24.

| | |
|---|---|
| Le mois des âmes du Purgatoire. ... ... ... | 0,30 |

Chez M. Girou.

| | |
|---|---|
| Ambrosiani. La communion par excellence, in-12. ... ... ... ... ... ... ... ... | 2,00 |
| E. Girou. Portrait graphologique du généralissime d'Elbée, in-8°. ... ... ... ... ... | 0,50 |

CONDITIONS DE VENTE:

Port en sus.

Net, jusqu'à 50 fr.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Réduction de | 5 % | au-dessus de | 50,00 fr. |
| » | 10 % | » | 100,00 fr. |
| » | 15 % | » | 150,00 fr. |
| » | 20 % | » | 200,00 fr. |
| » | 25 % | » | 250,00 fr. |
| » | 30 % | » | 300,00 fr. |

**Chronique.** SOMMAIRE : RESTAURATIONS : Avignon, Florence, Mons, Bruges, Binche. — DÉCOUVERTES : Milan, Rome, Genève, Afrique. — EXPOSITION : Bruges. MUSÉES : National Gallery, Louvre. — LA VIERGE AUX ROCHERS. — COLLECTIONS DU CHATEAU D'HEESWIJK. — NÉCROLOGIE : François-Xavier Kraus.

## Restaurations.

*AVIGNON.* — L'ancien couvent des Célestins d'Avignon se trouve en péril. Il contient une belle église ogivale, ornée de peintures, quelques salles lambrissées et un cloître de même style. Comme il sert de pénitencier militaire, il n'est point aisé d'y pénétrer. M. André Hallays dénonce, dans le *Journal des Débats*, le projet barbare qui a été mis en avant, d'abattre le cloître pour agrandir une caserne voisine. Le couvent des Célestins est un monument classé, et personne, en réalité, n'a droit d'y toucher. Si les autorités, oublieuses de leur devoir, se refusent à prendre les mesures nécessaires, il appartient à la *Commission des Monuments historiques* d'être plus vigilante et d'intervenir.

Les travaux de restauration du palais des Papes, de la même ville, se poursuivent activement. Déjà, la tour crénelée de l'aile supérieure est presque entièrement réparée, et elle a repris, dit-on, l'aspect imposant et grandiose qu'elle devait avoir au XIVe siècle.

***

*Florence.* — Le baptistère de Florence est l'objet d'une restauration complète ; on le remet à neuf, comme la façade du Dôme. Ce n'est pas sans chagrin que l'on voit les acides, la pierre ponce, les racloirs s'exercer sur ces nobles marbres dorés par le soleil de six siècles. Les morceaux qui présentaient quelque fissure ont été remplacés par des plaques de couleur «*analogue*», en marbre vulgaire, aux arêtes tranchantes, qui détonnent cruellement sur les parties épargnées.

*Mons.* — La restauration de la collégiale de Sainte-Waudru se poursuit dans des conditions très satisfaisantes. Les autorités supérieures ont récemment émis un avis favorable à l'octroi de subsides sur les fonds des Beaux-Arts pour la restauration de la belle chapelle de St-Vincent et le rétablissement de son ancienne clôture. Les plans sont l'œuvre de M. l'architecte Étienne Mortier.

*Bruges.* — M. Julien De Vriendt, chargé par le Gouvernement d'achever et de compléter les peintures murales dans la salle échevinale de Bruges, se propose d'achever incessamment le tableau représentant la foire franche à Bruges, composé de deux panneaux auxquels son regretté frère, M. Albrecht De Vriendt, mettait la dernière main, lorsque la mort l'a surpris. Il travaille, en ce moment, à l'esquisse du tableau qui représentera l'inauguration du nouveau *Zwijn*, en 1402. Ce tableau sera exécuté sur le mur, avant la fin de la présente année. M. Paresys, chargé des travaux du pavement, devra, aux termes de son contrat, avoir achevé ce qui lui incombe également dans le courant de l'année.

On a réuni dans l'église Notre-Dame des bases, fûts et chapiteaux de colonnes, des dalles moulurées, des petits piliers, doubles colonnettes, nervures, un fragment d'arc de voûte, etc. Toutes ces pièces, taillées en pierre blanche, ont fait partie du triforium primitif de l'église. Un tableau de 1670, conservé dans la chambre des marguilliers, donne minutieusement et très correctement tous les détails de la nef centrale et l'ensemble du triforium du transept et du chœur, qui datent du XIIIe siècle. Cette découverte a été faite par M. Ch. De Wulf, au cours de la restauration générale des nombreuses fenêtres de la dite église. Les tuiles plates formant le glacis extérieur d'une fenêtre, côté nord, ayant été enlevées, on constata que toute la maçonnerie comprise entre les arcades du triforium et le dit glacis était composée de vieux matériaux provenant de l'ancien triforium et jetés là pêle-mêle. Au côté sud de l'église, on a constaté ensuite le même remplissage sous des dalles en pierre de Tournai. Ces précieux débris permettront à M. De Wulf de reconstituer le triforium de l'église, dont l'architecture a été singulièrement gâtée lors de la reconstruction de la voûte en 1760. A cette époque, les belles arcatures du triforium primitif ont été démolies, sauf quelques pièces qu'on vient de découvrir sur place en enlevant l'épais crépissage qui les recouvrait, et remplacées par des arcades, à arc surbaissé, construites en briques jaunes (1).

*Binche.* — Deux verrières nouvelles viennent d'être placées à la chapelle du T.-S.-Sacrement de la collégiale de Binche. Elles sont fort réussies ; les teintes en sont douces, le coloris riche ; ces vitraux, malgré le grand nombre de personnages qu'ils comportent, sont d'une transparence parfaite et laissent libre passage à la lumière. Ils sont dus à M. Jos. Casier, le successeur du regretté baron J. Bethune.

La première verrière représente la glorification du T.-S. Sacrement.

1. D'après la *Chronique des Travaux publics.*

Ce sujet est représenté, dans la partie supérieure du vitrail par un ostensoir d'or, XVI^e siècle, renfermant la divine Eucharistie, environnée d'anges en adoration. Dans la partie inférieure, il est figuré par un nombre considérable de saints, célèbres par leur foi et leur piété envers le St-Sacrement, ou par leurs écrits.

Le second vitrail, qui ne le cède nullement au premier en beauté, est divisé en deux parties. La partie supérieure représente le Calvaire. Au centre se trouve le Christ en croix ; des anges recueillent pieusement le sang qui coule des plaies de ses mains et de ses pieds. A droite, sont la Mère des douleurs debout au pied de la croix, Marie Madeleine à genoux, S. Jean le disciple bien-aimé et les saintes femmes. A gauche, sont les soldats romains et quelques scribes et pharisiens, ennemis du Christ. La partie inférieure représente le serpent d'airain, figure de la croix qui a sauvé le monde, Moïse et le peuple Hébreu.

## Découvertes.

*LOUVAIN.* — Il y a quelque temps, pendant les travaux effectués à la voûte d'une des chapelles de l'abside à l'église St-Pierre, les ouvriers mirent à nu des peintures murales. Ces peintures, aujourd'hui complètement à découvert, sont vraiment remarquables. M. Hulin, le savant professeur, qui est venu les examiner, n'hésite pas à dire que ce sont les plus beaux restes qu'il connaisse en Belgique de la peinture décorative du XV^e siècle.

D'après lui, ces peintures appartiennent à un ensemble de douze grandes figures d'anges dont chacune occupait un des compartiments de la voûte ; les uns sont représentés en oraison, les autres portent les instruments de la Passion de N.-S. Jésus-Christ.

Quelques figures subsistent dans leur ensemble mais non sans avoir perdu les finesses des ombres du visage: néanmoins telles qu'elles sont les parties conservées sont tellement remarquables qu'elles révèlent un artiste de premier ordre.

L'œuvre appartient, toujours d'après M. Hulin qui n'hésite pas à prononcer ce non illustre, à Roger Van der Weyden, lequel a imprimé sa direction à tout l'art flamand pendant trois générations d'artistes. M. Van Even, archiviste de la Ville, est d'ailleurs absolument du même avis (1).

*Alost.* — On va donc décrépir et restaurer l'église de St-Martin à Alost. Ce monument remarquable de la fin du moyen âge, est resté inachevé. Mais il est de proportions et d'élégance dans toutes ses parties.

Un commencement de grattage y a fait découvrir de charmantes fresques, assez analogues à celles de l'église St-Pierre, à Louvain, et a révelé, une fois de plus, que, même à l'époque décadente du XVI^e siècle, la tradition médiévale de la décoration des parois de nos temples se maintenait. M. Remi Goethals, a été chargé d'en prendre la copie exacte.

*Milan.* — On a découvert à Milan, dans l'église Sainte-Marie de la Paix, une des plus belles fresques de Bernardino Luini, représentant l'Annonciation, saint Jean et sainte Catherine.

*Rome.* — On a continué les fouilles dans l'abside de la basilique de Sainte-Agnès hors les murs ; au centre de la masse de tuf qui devait renfermer le tombeau de la sainte, on a trouvé une *cella* toute lambrissée de bois qui avait été consumée par l'humidité et couvrait le sol. Au centre était l'urne d'argent, de 1^m,50 de longueur, assez finement ciselée, où repose la sainte, avec sainte Émérentienne. Sur le sarcophage étaient deux palmes croisées en or et une couronne d'or qu'y déposa Paul V lui-même, avant de refermer la *cella*. On n'attend plus que les autorisations nécessaires du cardinal-évêque de Breslau, titulaire de la basilique, pour procéder à une reconnaissance authentique des reliques. Ainsi se sont vérifiées les prévisions des archéologues.

*Genève.* — On vient de découvrir, en déplaçant des panneaux, qui recouvraient les murs de la salle du Conseil des États, à l'hôtel-de-ville de Genève, des fresques du XIV^e siècle, assez bien conservées.

*Afrique.* — Les fouilles de Timgad ont été, l'année passée, particulièrement fructueuses. Les travaux d'exploration, dirigés par M. A. Ballu, ont mis au jour le sol d'un grand nombre de rues. On a découvert, au Nord de la ville, une nouvelle porte, révélant l'existence primitive d'une enceinte septentrionale, ce qui permet de délimiter sur trois côtés l'antique Thamugas. On a exhumé une magnifique maison appartenant à Sertius, onze édifices, un établissement de bains publics, une fontaine, une basilique chrétienne à trois nefs, de l'époque byzantine, un grand escalier conduisant à la partie supérieure du théâtre, un joli temple païen en marbre, probablement dédié à Colestis ; sans parler d'une série d'inscriptions du plus haut intérêt et d'une grande quantité d'objets de toute nature : armes, ustensiles, vases, etc. Enfin, on consolide les grands Thermes du Nord (1).

Des fouilles entreprises dans les ruines de Bougrara, ancienne Gigthis, dans le Sud tunisien,

1. D'après le *Patriote*.

1. D'après le *Journal des Arts*.

ont mis au jour les restes de monuments bien conservés. On a déblayé le forum, la voie d'accès passant sous la porte triomphale, des portiques régnant autour d'une place dallée, le temple du Capitole, rappelant pour le plan celui de Pompéi, etc. On déblaie actuellement la basilique et le tribunal. Le forum, aussi étendu et complet que celui de Timgad, est d'une ornementation plus riche. Des bas-reliefs en marbre blanc, ou en stuc découpé au fer, ornaient les façades des édifices peints de fresques à l'intérieur. Toute cette décoration architecturale, d'éclatante polychromie, fut conçue avec un goût très sûr, portant la marque du génie hellénique [1].

## Exposition.

IL s'organise à Bruges pour l'été prochain, de mai à septembre, une très importante *Exposition d'art ancien*, et *des peintures des maîtres flamands antérieurs à la Renaissance*. Déjà des démarches ont été faites pour rendre cette exposition aussi intéressante et aussi instructive que possible, et le Comité organisateur a obtenu l'assentiment et le concours de plusieurs collectionneurs de Londres et de Paris. D'autre part, le concours de l'État belge est assuré, et non seulementles amateurs belges enverront quelques-unes des peintures les plus précieuses dont ils sont propriétaires, mais le Musée communal de Bruges, et l'inestimable collection des peintures de l'Hôpital St-Jean, de la même ville, mettront leurs trésors à la disposition du Comité organisateur de l'Exposition.

## Musées.

LA *National Gallery* de Londres avait pris l'initiative, il y a quelque temps, de la publication de luxe d'un recueil donnant la reproduction de toutes les peintures de ce riche musée, en trois volumes de grand format. Cette publication imprimée à 1000 exemplaires, et naturellement d'un prix élevé (17 guinées), est à peu près épuisée actuellement. Mais, tout récemment, une nouvelle entreprise de ce genre a surgi, cette fois d'un caractère tout populaire. C'est un catalogue publié avec l'assentiment des « Trustees », les membres du Comité de la direction, de format in-12, très richement illustré, au prix de six pence, de plus d'une centaine de phototypies assez bonnes pour aider les visiteurs de la galerie à en conserver un souvenir précis et utile pour leur instruction.

C'est là une mesure des plus intelligentes et à laquelle il ne convient pas seulement d'applaudir, mais qu'il faut désirer voir imitée par les administrations de tous les grands musées de l'Europe. Rien ne saurait être plus utile pour initier le peuple à l'intelligence des beautés de l'art.

D'autre part, on nous écrit de Londres que l'Académie a recommencé l'organisation des expositions des tableaux des maîtres anciens. En ce moment, il y a à la *New Gallery* une intéressante exposition de tableaux, et particulièrement de portraits historiques des rois, reines, princes, etc. d'Angleterre, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours. On signale également un très beau diptyque qui s'y trouve et qu'une autorité très compétente attribue à André Beauneveu de Valenciennes, sculpteur de Jean, duc de Berry, l'auteur de la belle statue de sainte Catherine, conservée à Courtrai. On nous fait espérer sur cette exposition de Londres une correspondance qui ne manquera pas d'intéresser nos lecteurs.

VOICI quelques détails sur le legs fait par M. Napoléon Mazet, collectionneur récemment décédé, au musée de Cluny : N° 1. Coiffure alsacienne. N° 2. Groupe en bois (la Vierge et l'enfant Jésus), trouvé dans les combles de la cathédrale de Reims. N° 3. Saint Nicaise, figure en bois sculpté et doré, même provenance. N° 4. Sainte Colombe sur son prie-Dieu, provenant de la communauté de Villemandeur, près Montargis (Loiret). N° 5. Groupe en bois sculpté et doré (la Vierge et l'Enfant), même provenance. N° 6. Groupe en bois sculpté et doré (saint Jean l'Évangéliste et l'aigle), donné par M. B..., de Toulouse. N° 7. Tête sculptée, en pierre rouge, trouvée à Strasbourg, faubourg National. Cette tête est très probablement une des figures de la cathédrale. Le corps de la statue est resté sur le monument. N° 8. Chambranle de porte, en pierre sculptée, sur laquelle est inscrite la date : 1709. Trouvé, à Strasbourg, dans les fondations d'une maison, rue de la Scie. N° 9. Base d'une colonne octogone. Dans cette sculpture, il y a un écusson tenu d'un côté par un lion et d'un autre par un ange. Symétriquement à l'axe de l'écusson est un chevalier armé qui tient la queue du lion. Le costume du chevalier est du XIVe siècle. Ce travail fut trouvé dans les fouilles de l'ancien couvent de Sainte-Barbara, à Strasbourg. N° 10. Grès de Flandre brun : Canette à forme élancée, ornée de danses westphaliennes, hauteur 24 centimètres, couvercle en étain, à la date de 1583. Sur la panse est l'inscription : « Lorsque les ménétriers font de la musique, les paysans dansent

1. D'après le *Courrier de l'Art*.

comme s'ils étaient enragés; le pasteur dit : Je veux danser avec vous.» M. Mazet a légué, d'autre part, au musée Carnavalet un dessin représentant le Champ de Mars en 1796 et une collection d'assignats.

## La Vierge aux Rochers.

Il existe, comme on sait, deux exemplaires identiques de ce tableau célèbre, l'un à Londres, l'autre à Paris ; ils ont les mêmes dimensions (1 m. 20 de hauteur) et semblent si bien égaux en beauté, que la question d'authenticité paraît douteuse entre le Louvre et la National Gallery. Toutefois, les documents d'archives récemment mis au jour sont plutôt favorables au tableau du Louvre, dont l'origine et la filiation peuvent être établies de manière à laisser peu de place au doute. On sait que ce tableau fut exécuté par Léonard, de 1491 à 1494, pour la Confrérie de la Conception établie dans l'église Saint-François-le-Grand, à Milan. Cette église n'existe plus et l'emplacement est occupé par la caserne Saint-François, voisine de la basilique de Saint-Ambroise.

Mais voici venir un troisième concurrent, avec lequel il faut compter ; c'est un tableau peint sur bois, légué, en 1844, à l'église d'Affori, près de Milan, par Dom Luigi Taccioli. Après avoir longtemps passé inaperçu, il fut étudié de près, en mars 1901, reconnu pour être de la plus belle eau, ainsi que d'une excellente conservation, et, dans un article publié dans l'*Illustration italienne* du 24 novembre 1901, M. Diego Sant'Ambrogio le présente comme étant l'original même de Léonard. Je n'ai pas à prendre parti dans le débat et me borne à donner un simple aperçu des raisons produites.

Le panneau placé aujourd'hui au-dessus d'un autel de marbre, dû aussi à la générosité testamentaire de Dom Luigi Taccioli, provient de la villa d'Affori, qui appartint successivement aux Visconti d'Aragona, aux Trivulzio, aux marquis Gherardini, aux comtes d'Adda, aux marquis Corbella, enfin, au XIX^e siècle, à la famille Taccioli. M. de Sant' Ambrogio, rencontrant à la date de 1683 le mariage de Pietro Paolo Corbella avec Barbara Melzi, dont les ancêtres avaient recueilli, en 1519, l'héritage du glorieux Léonard, se demande si la Vierge d'Affori ne serait pas une relique de famille, ce qui est trop ingénieux.

Si le panneau a seulement 82 c. de hauteur sur 32 de largeur, la composition est d'ailleurs identique, sauf peut-être quelques minuscules variantes dans les fonds et les détails, à celle des tableaux de Londres et de Paris; je ne sais si dans ceux-ci on voit dans le lointain, comme dans le panneau d'Affori, le profil très reconnaissable de cette église Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, à l'ombre de laquelle Léonard avait peint, dans le réfectoire conventuel, cette *Cène* qui, dans sa ruine plusieurs fois séculaire, demeure encore l'œuvre suprême du génie humain en peinture. Quant à l'exécution, on la dit merveilleuse de suavité, de force et de délicatesse ; M. Sant'Ambrogio signale surtout les fleurs semées sur le sol : elles sont exécutées avec une précision à satisfaire le botaniste le plus difficile.

Pour l'auteur de l'article, le panneau d'Affori n'est pas une réduction de la composition tirée en double à Paris et à Londres; au contraire, ce sont celles-ci qui en seraient des agrandissements. Le prix demandé par Léonard était de cent ducats, mais, au nom des confrères, Ambrogio de Predis n'en offrit que 25 ; il y a donc lieu de penser que le rabais fut tel parce qu'il s'agissait d'un petit tableau. La raison n'est pas concluante, les dimensions des œuvres d'art étaient toujours rigoureusement établies dans le contrat, et il ne put y avoir aucune surprise. D'ailleurs, ce ne serait pas la première fois que l'on aurait vilainement marchandé une œuvre, dont le prix avait été fixé d'avance.

M. Sant'Ambrogio invoque encore ce fait que deux grands anges devaient accompagner la peinture ; or, l'expression employée par Ambrogio de Predis « coi due angeli grandi » indique nettement, paraît-il, que ces deux figures étaient plus grandes que le tableau. Elles sont à Londres et ont 1 m. 20 de hauteur, ce qui est celle du tableau de la National Gallery. Mais, en vertu de l'interprétation du texte, l'auteur en tire précisément argument contre l'authenticité des tableaux de Paris et de Londres ; il faut donc se représenter le tableau central élevé sur un gradin, ou prédelle de 38 c. de hauteur, et cantonné de deux panneaux plus élevés en œuvre, sans toutefois, puisqu'ils n'avaient pas de soubassement, que le niveau supérieur dépassât celui du sujet central. Je cite, rapporte et ne juge pas.

Quoi qu'il en soit de ces raisons un peu subtiles, il paraît certain que le tableau d'Affori est fort beau et, comme le dit M. Sant'Ambrogio, « un des joyaux retrouvés du riche écrin artistique de l'Italie ». Soit, mais n'allons pas plus loin pour le moment.

Un dessin de la tête de la Vierge, qui semble une étude d'après nature plutôt qu'un carton transcrit tel quel sur le panneau, fait partie de la riche collection Abbassini-Scrosati, à Milan. Ce morceau, empreint de toute la grâce léonardesque, peut être rapproché de l'admirable étude pour le Christ de la *Cène*, que l'on voit à Milan, au musée Bréra.

Dans l'article du 24 novembre, une reproduction héliographique de ce beau morceau accompagne celle du tableau d'Affori [1].

André Arnoult.

## Vente des collections du château d'Heeswijk.

Récemment, du 24 septembre au 3 octobre 1901, a eu lieu, à Bois-le-Duc, la troisième vente des objets d'art de la collection du baron van den Bogaerde. Les amateurs se souviennent, en effet, que, en 1899, avait commencé, par la vente des armes et armures, la dispersion des innombrables antiquités patiemment réunies, durant un demi-siècle, dans le moyenâgeux château d'Heeswijk (Hollande). La mise aux enchères s'était poursuivie, l'an dernier; nombre de tableaux, de porcelaines, d'objets d'argenterie, etc. étaient allés enrichir alors les musées et les galeries particulières, ou surtout garnir la boutique des fils d'Israël.

La présente série de vacations est tout spécialement consacrée aux restes artistiques de la période médiévale ; à ce titre, elle intéresse les lecteurs de la *Revue*.

La vente débute par quatre-vingt-dix tableaux, parmi lesquels nous noterons d'abord une crucifixion de Jacob van Oostsanen, acquise par le

1. Extrait du *Journal des Arts*.

*Rijksmuseum* d'Amsterdam, pour 7,500 florins, 15,000 à 16,000 francs. Cette riche composition, si noble, si pieuse et, cependant, fort mouvementée, nous fait voir, au centre, le divin Crucifié ; à gauche, la Vierge Marie, l'apôtre bien-aimé, et des saintes femmes ; à droite, la soldatesque à cheval, où l'on croit retrouver des portraits historiques, tel Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht ; à l'avant-plan, la Madeleine et sainte Véronique ; dans le lointain, diverses scènes de la vie du Sauveur.

Au prix de 2,850 florins est adjugée une des meilleures œuvres de Cornelis Engebrechtsz, représentant, faut-il croire, le martyre de saint Thomas Beckett ; Fr. Dülberg l'a analysée dans son *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Sur ce petit panneau de 29 centimètres sur 20, le peintre du Calvaire d'Amsterdam représente le saint évêque assailli, pendant la messe, par un soldat qui lui jette une corde au cou, tandis que l'acolyte, effrayé, prend la fuite ; deux religieux en prière se trouvent à l'avant-plan.

Une descente de croix, cataloguée sous le nom de Thierry Bouts, n'atteint que 850 florins.

Deux volets de retable, de l'école colonaise, du *Meister des Marientodes*, dit le catalogue, ont acquéreur à 1,650 florins ; ce sont des scènes de la vie des saints.

On porte à 750 florins un petit triptyque (39c de hauteur), une Madone, les donatrices et leurs patrons, peint dans le genre de Mabuse.

Trois œuvres de Jan van Scorel, trois triptyques de 80c à 1-09c, sont portées respectivement à 675, 700 et encore 700 florins. Ces petits retables rappellent tous l'Adoration des mages, d'une façon différente.

Enfin, un panneau de l'école de Sienne, la légende de saint Blaise, est payé 1,150 florins.

Deux vacations, comportant environ 300 numéros, sont consacrées à la vente des objets sculptés, des sculptures en bois surtout. Il y a là, sans doute, de belles pièces, mais beaucoup parmi elles n'ont qu'un mérite secondaire ; toutes, cependant, trouvent amateurs à des prix élevés, disons même exagérés. Plusieurs statues et groupes, qui semblent relever plus du talent du sabotier que de l'art de l'imagier, atteignent des sommes respectables, alors que, passé dix ans, on eut à peine osé les présenter en vente. Il semble que la statuaire gothique, — car presque tout date du XVe ou XVIe siècle — devienne bien rare et qu'il faille à gros deniers s'en disputer les précieuses épaves ; peut-être ces bons juifs, qui forment une part notable de l'assistance, ne désespèrent-ils point de réaliser encore à ces prix une honnête petite spéculation sur l'autre rive de l'Atlantique ; le *Yankee* n'est pas toujours esthète délicat.

Mais signalons quelques chiffres, que l'on pourra mettre en regard des belles phototypies, dont le catalogue est enrichi.

A tout seigneur, tout honneur. Voici, pour ouvrir les enchères, un remarquable retable, en bois sculpté et polychromé, provenant de l'ancienne abbaye d'Hilvoirt (Nord-Brabant). C'est, sinon une des plus importantes, au moins une des plus belles œuvres des écriniers d'Anvers, qui y ont appliqué leur marque ; elle appartient à la bonne époque de cette célèbre école, à celle où le sculpteur médiéval ne se laissait point encore entraîner par un sentiment mal compris, exagéré et parfois trivial des formes humaines. Les scènes sculptées de la partie centrale, comme la peinture des volets, rappellent les épisodes de la vie et de la Passion du Sauveur. Ajoutons que, mal-

N° 99.

gré un joli coloris, les panneaux peints par un artiste flamand sont assez inférieurs au retable. Ce numéro a été adjugé au *Rijksmuseum* pour la somme de 11.800 florins, plus de 24.000 francs (1).

A 1,300 florins sont vendus deux vantaux de porte, ayant chacun douze scènes de la vie de Notre-Seigneur, sculptés en bois et polychromés, de l'époque ogivale.

Moins justifiée est la somme de 1,900 florins payée pour une frise de cheminée, première moitié du XVIe siècle, sculptée en bois ; le décor se réduit à une banderole tenue par deux hérauts d'armes, et au blason de la famille van Zuylen-Baexen.

1. Nous apprenons que le Gouvernement a cédé cette acquisition à la cathédrale de Bois-le-Duc ; grâce aux quêtes faites dans ce but parmi la population si catholique de la ville ; la capitale du Nord-Brabant pourra donc jouir d'un remarquable objet d'art, fait du reste pour une abbaye du voisinage. N'est-ce pas un exemple qui devrait être imité plus souvent ?

Exagéré aussi le prix de 770 florins donné pour un bas-relief de la Renaissance, travaillé sans beaucoup de goût : la reine de Saba.

Notons encore : n° 99, Tête de Christ (?) sculpture hollandaise en bois : 115 fl.

N° 116, saint Adrien, statue très détériorée, peu expressive, du XVI^e siècle : 500 florins.

N° 120, le songe de Nabuchodonosor, figure en haut-relief, beau travail anversois : 270 fl.

N° 123, une Nativité, sculpture flamande, d'environ 50^e, commencement du XVI^e siècle : 660 fl.

N° 134, la Vierge agenouillée, fragment d'un groupe, la partie inférieure du corps manque, sculpture flamande assez lourde : 100 fl.

N° 136, deux groupes d'un retable, sans mérite spécial, travail flamand, 2^me moitié du XV^e siècle ; les saintes femmes et la soldatesque au pied de la croix : 355 fl.

N° 137, les saintes femmes au Calvaire, travail flamand gothique : 370 fl.

N° 144, cartel du XVI^e siècle; dans un simple mais gracieux encadrement, en forme de trèfle, est une statuette de la sainte Vierge accostée de deux écussons : 250 fl.

N° 151, deux statuettes, des prêtres de l'ancienne loi, sculpture très distinguée, commencement du XVI^e siècle : 350 fl.

N° 202.

N° 158, petit groupe représentant la Nativité et l'Adoration des bergers, travail allemand du XVII^e siècle, couvert d'une laide polychromie : 230 fl.

N° 160, l'Adoration des Mages, sculpture délicate allemande, du XVI^e siècle ; hauteur 46^c : 460 fl.

N° 163, la Fuite en Égypte, petit groupe d'origine tyrolienne, XVI^e siècle, peu gracieux : 310 fl.

N° 170, la Vierge au pied de la croix, partie de retable comprenant cinq figures, travail de l'école de Calcar, première moitié du XVI^e siècle : 850 fl.

N° 171, groupe du même genre, mais plus récent et moins délicat : 350 fl.

N° 189, assez bonne image de sainte Anne, origine allemande, XV^e siècle : 365 fl.

N° 194, fort mauvaise statue, une Sainte, XVI^e siècle : 52 fl.

N° 202, anges musiciens, groupe en ronde bosse, très belle sculpture colonaise, vers 1500 : 1,950 fl.

N° 204, couronnement de torchère ; il représente un acolyte tenant un chandelier ; sculpture

sans finesse et endommagée, de la fin du XVe siècle : 375 fl.

N° 212, sainte Anne, statue de la fin du XVe siècle : 680 fl.

N° 217, reliquaire en forme de chef ; une tête d'enfant sculptée en bois ; gracieux travail italien (?), vers 1400 : 260 fl.

N° 221, ange jouant du luth, sculpture française délicate, fin du XVIe siècle : 395 fl.

N° 327, bas-relief en pierre, ex voto funéraire représentant un chanoine, assisté de son patron, saint Sébastien, en prière devant l'apôtre saint Philippe ; fin du XVe siècle : 410 fl.

N° 204.

N° 328, groupe en terre cuite, de 0,40 centim. de hauteur, XVe siècle, très bonne pièce, vendue, avec un autre groupe de moindre mérite, etc. : 500 fl.

N° 358, tableau de dévotion, sculpture en ivoire italienne, du XVIIe siècle, représentant neuf figures de saints, d'anges, etc. : 510 fl.

N° 359, diptyque en ivoire, joli travail français, du XIVe siècle, offrant, en quatre compartiments, huit épisodes de la vie du Sauveur ; hauteur, 13 c : 650 fl.

Les prix obtenus pour les 128 lots de broderies et hautes lisses anciennes semblent tout aussi élevés. Assurément, dans cette remarquable collection de chasubles, d'orfrois, de chaperons, parmi ces tapisseries, se trouvent de beaux spécimens de l'habileté des brodeuses, ou des tapissiers d'antan ; mais beaucoup d'entre eux doivent être classés comme objets du second rang ; parfois même, ils sont de mérite inférieur tant pour le travail que pour la conservation. Ici encore mettons quelques prix en regard d'un résumé du catalogue.

N° 394, tapisserie flamande, datée de 1574, mesurant 1,10 cent. × 1,08 cent. ; Jésus en croix entre les deux larrons ; à ses pieds, saint Jean et la Vierge évanouie, soutenue par les saintes femmes ; à droite, quatre soldats jouant la robe

N° 212.

du divin Crucifié ; dans le lointain, la soldatesque quittant le Golgotha. Bordure composée de festons de fleurs et de feuillages ; quelques fils d'or et d'argent rehaussent le travail : 5,000 fl.

N° 397, fort belle broderie flamande, de la fin du XVe siècle, mesurant environ 25 c. × 25 c. ; c'est probablement un centre de croix de chasuble, ou une partie d'un chaperon de chape, représentant l'Annonciation : 650 fl.

N° 405, tapisserie flamande, XVIe siècle, 0,57 × 0,57 ; scène biblique, encadrée d'une bordure : 560 fl.

N° 417, chasuble (la partie du dos seule), en broderie flamande de la première Renaissance ; au centre de la croix, la sainte Cène ; en dessous, sur le reste de la bande, saint Jean-Baptiste et

N° 328.

saint André; le fond se compose d'un travail des tapisserie imitant un brocard à la fleur de chardon : 1,400 fl.

N° 422, une couple de dalmatiques en velours de Gènes ; les orfrois en broderie d'or et de couleur sont ornés de médaillons renfermant des bustes de saints personnages ; travail italien du XVI^e siècle : 330 fl.

N° 433, un orfroi en broderie flamande de la première Renaissance ; le fond d'or est rehaussé de délicats rinceaux ; entre eux, deux médaillons portant la Fuite en Égypte et la Présentation au temple : 320 fl.

N° 434, deux orfrois, travail dit colonais ; rinceaux de feuillages, au milieu desquels les noms Jhesus et Maria ; armoiries des donateurs ; beau travail du XV^e siècle : 110 fl. et 100 fl.

N° 438, croix de chasuble, en broderie d'or nouée et fils de couleur, travail allemand de l'époque gothique ; l'arbre de Jessé : 360 fl.

N° 465, série d'orfrois de chasubles, ou de dalmatiques, ornés de figures de saints, travail flamand gothique des plus ordinaires : de 38 à 65 florins, pièce.

N° 466, mêmes objets, travail meilleur : 48 à 100 florins, pièce.

N° 359.

N° 473, voile de calice, soie rouge très richement brodée d'ornements d'or ; travail italien de la Renaissance, bordé d'une dentelle d'or : 170 fl.

N° 477, voile de calice, soie blanche parsemée de fleurs brodées de couleurs diverses, XVIII^e siècle : 170 fl.

Ces vacations se terminent par l'offre en vente de quelques tapis de haute-lisse, et d'une collection de coussins en tapisserie, qu'on se dispute follement. A vrai dire, je ne conçois point les prix de 320, 350, 500, 630 florins donnés pour ces *Schepenkussens* du XVIII^e siècle, dont le décor se réduit à une armoirie municipale sans mérite ; encore si l'usage et les mites ne les avaient pas défraîchis.

Vient ensuite une collection de dentelles, de lacis, etc., portés également assez haut ; nous n'y distinguerons qu'un gracieux couvre-berceau, en lacis de France, XVI^e-XVII^e siècle, 1 m.24 c. carrés, dont le décor est formé de figures d'animaux fantastiques : 360 fl.

Rentrons dans le domaine spécial des lecteurs de la *Revue*, en suivant les enchères des émaux et des objets d'orfévrerie, ou de dinanderie. Ici surtout les pièces de premier ordre sont rares et le marteau du priseur s'abaisse souvent pour des numéros de peu de valeur artistique. Israël cependant s'accommode de ces miettes, mais en faisant son prix en conséquence ; quant aux objets de choix, ils prennent le chemin d'Albion.

N° 562, petite châsse du XIII^e siècle, émail champlevé de Limoges, représentant des anges ailés, modèle traditionnel de coffret allongé à couvercle en forme de toiture ; hauteur 19 c., longueur 24 c. : 1,800 fl.

N° 563, même objet, facture plus ordinaire : 420 fl.

N° 588, élégante croix-reliquaire, en vermeil ; les bras terminés par des quadrilobes, au centre desquels une pierre fine ; beau travail italien du XVI^e siècle : 540 fl.

N° 619, statue de la sainte Vierge portant l'Enfant, argent ciselé, XV^e siècle ; le piédestal, gothique aussi, mais plus récent, est orné de huit figurines de saints, joli travail : 2,000 fl.

N° 659, pendeloque émaillée, représentant saint Hubert devant le cerf miraculeux, gracieux petit bijou italien, première Renaissance : 270 fl.

N° 692, canette en bronze, de forme cylindrique, bombée vers la base; au col, les initiales gothiques S. M., séparées par une crosse: 300 fl.

N° 693, *Aquamanile*, en forme d'animal fantastique ; un chien, posé sur le dos de la bête et lui mordant le crâne, sert d'anse; époque ogivale : 250 fl.

N° 727, 728, 729, couronnes de lumière en laiton, appartenant toutes trois au XV^e siècle et ayant la forme fréquemment donnée en Flandre: des branches, douze ou neuf, composées de rinceaux de feuillages, se détachent d'une tige centrale, laquelle est dominée par une statue de la sainte Vierge, ou par une figure d'ange ; hauteurs 81-55-57^c : 800, 470 et 430 fl.

N° 746, chandelier en laiton, XV^e siècle ; d'un large pied sortent deux tiges très simples, entre lesquelles une Madone : 455 fl.

N° 1019, lustre d'église, hollandais, XVII^e siècle, à vingt-quatre branches : 1,450 fl.

N° 1020, lustre du même style, d'origine civile, à huit branches, au sommet statuette d'Orphée : 510 florins.

Dans la nombreuse série de plats d'offrande, en cuivre repoussé, nous distinguerons : n° 1073,

N° 693.

au centre, l'Annonciation, XV^e siècle: 180 florins; n° 1074, même sujet, plus petit : 140 florins.

Clôturons ce genre en mentionnant une balance d'épicier, d'un épicier cossu, assurément, du XVII^e siècle, qui est payée 145 florins (n° 1174).

Une collection nombreuse de serrures et de clefs apparaît ensuite sur le tapis. Il y a là quatre-vingt-dix serrures de style ogival ou Renaissance, dont les prix varient naturellement beaucoup, et vont jusqu'à 120, 130, 225 florins. La complication du mécanisme distingue les unes et leur fait attribuer une valeur spéciale ; la décoration extérieure fait rechercher les autres.

Les quarante clefs, plus ou moins ouvragées, sont portées jusqu'à 40, 54, 58, 126 florins ; cette dernière provient d'une porte de la ville d'Heidelberg.

Pour rester dans le même genre d'objets, dans les produits de l'art du ferronnier, signalons aussi les quelques grilles annoncées comme « grilles de jardin », mais qui semblent provenir d'une clôture de chœur ; parmi elles, une remarquable pièce de l'époque Louis XV, n° 807, monte à 2,025 florins. En même temps se vendent des enseignes de boutique en fer forgé ; celle d'un tonnelier, style Louis XVI, va à 290 florins (n° 829) ; une autre, n° 826, composée d'entrelacs de feuillages terminés par une rose, époque Louis XV : 200 fl.

Une lanterne sourde en fer forgé, XVI^e siècle, rappelant la forme d'une tourelle gothique, n° 842 : 165 fl.

La plupart des objets d'ameublement ont été dispersés à la précédente vente ; on ne s'en dispute pas moins, aujourd'hui, les épaves de la collection. Citons, par exemple : n° 1341, armoire en chêne, les quatre battants sont sculptés à enroulements, travail hollandais, de 1500 environ : 540 florins. Le n° suivant, à peu près pareil : 760 florins. Enfin, le n° 1343, un peu plus décoré mais du même temps, adjugé : 1000 florins.

N° 1358, chaise ornée de sculptures, XVI^e siècle : 460 florins.

N° 1360, une couple de chaises de forme droite, les dossiers bien sculptés, portant le millésime 1624 : 330 florins.

N° 1361, trois chaises de forme carrée, garniture de cuir, montants terminés par un muffle de lion, XVII^e siècle : 440 florins.

Les quelques cents numéros que nous passons ne relèvent plus guère de l'art chrétien. Ce sont des heurtoirs de porte ; des chaises à porteurs ; des *Sjees*, ou cabriolets hollandais ; des miniatures ; des marbres ; quelques fragments de vitraux ; des montres et tabatières ; une certaine quantité de céramiques, notamment des statuettes en blanc de Saxe ; des grès flamands ; des verroteries ; enfin, une importante série d'étains et d'objets en plomb. Nous ne citerons que ces deux numéros : n° 1258, trois statuettes de jardin représentant des personnages de vaudeville, travail hollandais du XVIII^e siècle : 1,260 florins ; n° 1259, statue de jardin du XVII^e siècle, représentant Mercure : 2,070 florins. Le collectionneur qui disposait de cinq mille francs eût peut-être pu mieux choisir.

Au total, ces huit vacations ont produit 187,683 florins.

J. B.

## Nécrologie.

### François-Xavier Kraus[1].

Le 28 décembre dernier est décédé, à San Remo, le professeur F. X. Kraus. Gravement atteint dans sa santé, il espérait beaucoup du repos qu'il allait prendre et surtout du climat et du pays ravissant dont il savait goûter toutes les beautés. Accompagné d'un ami, le malade était arrivé fort fatigué à San Remo, mais au bout de peu de jours, il se berçait de l'illusion de recouvrer la santé, alors que ses heures, pour ainsi dire, étaient comptées.

Kraus était l'un des savants de l'Allemagne dont les travaux sont le plus estimés et qui ont fait le plus pour l'étude et la diffusion de l'histoire de l'art chrétien. La somme des travaux qu'il a produits est très considérable. Ayant passé à Rome une bonne partie de sa vie, il s'était avec de Rossi, particulièrement attaché à la coné naissance des catacombes. Il a publié un résums des recherches les plus savantes qui se sont faite, dans ce domaine sous le titre de *Roma sotterranea*, *Les catacombes romaines*. On lui doit également la *Real Encyklopedie der christlichen Alterthümer*, un Cours d'antiquités chrétiennes, en deux forts volumes, publié avec la collaboration d'autres savants. Cependant ses études embrassaient tout le domaine de l'art et de l'archéologie chrétiens, et on lui doit des recherches considérables sur la peinture murale et celle des manuscrits les plus anciens, notamment la publication des *miniatures du Codex Egeberti*, et des peintures monumentales d'Oberzell, à Reichenau. Mais son ouvrage capital, qui forme une sorte de résumé de tous ses travaux, est la *Geschichte der Christlichen Kunst*, Histoire de l'art chrétien, dont l'impression, commencée en 1896, n'était pas encore terminée au moment de la mort du maître. Trois parties ont successivement paru ; la quatrième et dernière est attendue. Nous aurons à revenir sur ce livre qui peut, à certains égards, remplacer une bibliothèque et qui renferme une bibliographie raisonnée, à peu près complète, sur toutes les questions les plus importantes de l'histoire de l'art du Christianisme. Il est très probable

1. Au moment où nous corrigions les épreuves de ces lignes, nous recevons une étude bibliographique du célèbre défunt, *Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus*, « *En souvenir de François-Xavier Kraus* » *au nom de la faculté de théologie de l'Université de Fribourg*, par le Dr Karl Braig, professeur à cette faculté. Nous rendrons compte de cet ouvrage dans notre fascicule de mai.

que cet ouvrage sera traduit dans plusieurs langues.

Kraus était professeur à l'Université de Fribourg, où il a formé un certain nombre d'élèves, qui sont devenus des maîtres à leur tour.

Immédiatement après sa mort, la veille du jour de l'an, le corps de Kraus a été transporté de San Remo à Fribourg. A Rome, une solennelle messe de *Requiem* a été chantée au Campo Santo;un grand nombre de notabilités de l'Église, de la science et des arts, comme de la société romaine,ont tenu,par leur présence aux obsèques, à rendre un dernier hommage au savant vénéré de tous. Mgr Duchesne, de l'École française à Rome, prononça l'oraison funèbre qui a profondément ému les assistants.

Un journal allemand en rapporte quelques passages;« Kraus est mort tout seul,a dit l'orateur.— Quelle triste fin, sommes-nous tentés de penser ! Mais Dieu a ses voies. Il a voulu conduire cette âme dans la solitude pour lui parler plus à l'aise. L'entretien a été bref ; mais entre Dieu et un tel serviteur il n'est pas besoin de longs discours. Un prêtre s'est approché de son chevet... O ironie divine ! le prêtre qui exhortait Kraus appartenait à une Société célèbre, pour laquelle il n'a jamais eu des sentiments bien tendres... Que cette rencontre soit un présage de paix, de cette paix, que le Père commun des fidèles ne cesse de recommander. »

Kraus était âgé de soixante et un ans, et l'on pouvait encore beaucoup attendre de sa vaste science, de son activité et de sa prodigieuse énergie au travail. Il laissera à tous ceux qui l'ont connu un souvenir durable. A l'histoire de l'art chrétien ses livres apportent un contingent d'études précieux, auquel puiseront longtemps encore les générations qui le suivront.

J. H.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 5e Série.

Tome XIII (1e de la collection).

3me livraison. — Mai 1902.

# François-Xavier Kraus [1].

EN apprenant la mort du célèbre professeur de l'Université de Fribourg, au moment où notre fascicule de mars était sous presse, nous avons exprimé, en quelques lignes, nos regrets profonds en présence de cette tombe qui s'ouvrait si inopinément sur l'écrivain catholique qui a tant fait pour le développement de l'histoire de l'art chrétien, pour les études théologiques et toutes les sciences qui s'y rapportent.

Il nous semble utile aujourd'hui d'ajouter quelque chose à ces lignes nécrologiques.

Notre désir est de faire mieux connaître un énergique travailleur, un grand lutteur pour la bonne cause de la foi et de son règne dans les âmes, un homme célèbre à la vérité, mais dont la vie et les travaux ne sont peut-être, — en dehors du monde savant, — pas autant connus en France et dans les pays de langue française, qu'ils devraient l'être. Kraus, en effet, n'était pas seulement le professeur très connu, très écouté, d'une Université allemande, mais c'est un savant dont l'ensemble des travaux appartient à tous les pays de l'Europe chrétienne. Il a eu partout des relations, des collaborateurs, des intérêts scientifiques, et ne disparaît pas de ce monde sans laisser un vide sensible dans bien des domaines de la pensée.

Le désir que nous avions de rappeler les traits principaux de la vie qui vient de s'éteindre, prématurément on peut le dire, a été fortifié encore et secondé, tout à la fois, par une brochure parue tout récemment, une publication consacrée au souvenir de François-Xavier Kraus. C'est un hommage rendu à leur inoubliable collègue par la faculté de théologie de l'Université de Fribourg, dont le défunt était doyen. Écrite avec science et une véritable émotion par le docteur Karl Braig, elle offre sous une forme suc-

1. *Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus, im Namen der Theologischen Facultät an der Universität Freiburg. I. BR. von Dr Karl Braig, mit dem Bildniss von Franz Xaver Kraus und einem Verzeichniss seiner Schriften.* Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung.

cincte une notice biographique autorisée et le tableau de l'œuvre de l'homme dont elle fixe et conserve le souvenir. Aussi, nous y puisons très largement.

La notice est suivie d'un répertoire des ouvrages de Kraus. Ce catalogue, dont on a exclu les articles de quelques pages, mais qui contient des livres très volumineux, ne comporte pas moins de 128 numéros. On y trouve des publications en latin, en italien, en français et en anglais ; naturellement les ouvrages allemands y dominent. Nous y relevons plus de trente écrits qui ont pour objet l'étude de l'antiquité chrétienne dans les manifestations de l'art. Parmi ceux ci se trouvent plusieurs grandes publications accompagnées de planches. L'auteur portait un grand intérêt à la décoration picturale des monuments religieux au moyen âge. C'est ainsi qu'il a donné des monographies très étudiées intitulées : *Les peintures murales d'Oberzell, dans l'église de Reichenau ; Les peintures murales de l'église St-Georges*, dans la même île ; *Les miniatures du Codex Egberti*, conservé dans la bibliothèque communale de Trèves ; *Les peintures murales de la chapelle St-Sylvestre à Goldbach*, près du lac de Constance : *La peinture murale de San Angelo in Formis*. Ces différentes études peuvent être lues comme de véritables traités sur la matière : ce qui leur assure une supériorité sur les travaux de même nature, c'est non seulement le savoir prodigieux de l'auteur, mais c'est encore son intelligence des formes de l'art, son extrême sensibilité au charme et à l'expression qui leur sont propres. Chez Kraus, c'est souvent l'artiste, le poète qui perçoivent ; c'est l'archéologue qui décrit et qui met dans l'ordre des dates, des influences régionales et des races, les monuments étudiés.

Kraus, par le lieu où il est né, par la famille dont il est l'enfant, par le milieu dans lequel se sont développées sa jeune intelligence et les influences dont il a été entouré, avait reçu de la Providence des dons infiniment précieux ; mais il faut ajouter qu'il a su mettre en valeur ces privilèges, à toutes les époques de son existence, avec l'intelligente et la parcimonieuse économie qui mérite d'être notée ; il n'a rien laissé perdre des dons que la Providence lui a départis.

Le savant est né à Trèves, le 18 septembre 1840, dans une famille simplement, pieusement chrétienne. Son père était peintre et professeur de dessin au Gymnase de la ville. C'était assurément une grâce pour l'enfant, qui devait un jour s'élever au sommet des études archéologiques, de grandir dans une ville presque unique, de ce côté des Alpes, par le nombre et l'importance des monuments du déclin de l'empire romain, les ruines de toute nature, par le souvenir et les traditions des grandes abbayes bénédictines, par sa cathédrale où tant de siècles, depuis l'ère romaine jusqu'à la renaissance, ont marqué leur passage ; enfin, par son église de Notre-Dame, en Allemagne, l'une des plus anciennes et l'une des plus charmantes églises de la période ogivale, dont le plan circulaire se développe comme les pétales d'une rose mystique, ainsi que l'a remarqué un auteur.

C'est dans cette église que, pendant huit ans, au cours de ses années de collège, l'enfant assistait quotidiennement au saint sacrifice de la messe ; c'est dans l'église Notre-Dame que, pour la première fois, il put s'approcher de la sainte table ; c'est probablement là aussi qu'il entendit pour la première fois les mystérieux appels de la voix intérieure à la vocation sacerdotale. Toute sa vie, Kraus garda pour ce sanctuaire une sorte de filiale affection ; un vitrail qu'il y offrit arrivé à la maturité de l'âge, en est resté l'expression et le monument.

Lorsque cette vocation fut bien établie, le jeune postulant suivit pendant trois semestres un cours de théologie à Trèves ; de là il partit pour la France, où, pendant un an et demi, il fut précepteur dans une famille qui paraît avoir été celle du duc d'Aumale. Le jeune savant avait toujours eu une prédilection particulière pour la France et une sorte d'enthousiasme pour le mouvement catholique qui s'y produisait alors ; il se faisait un scrupuleux devoir de saisir toutes les occasions de se familiariser avec les meilleurs auteurs de la littérature française et avec l'usage de leur langue.

Revenu au pays natal, il reprit pendant deux ans les études théologiques au séminaire de Trèves. Le 23 mai 1864, Kraus fut ordonné prêtre par Mgr Mathias Eberhard, suffragant, qui avait remplacé l'évêque Wilhelm Arnold, décédé en 1862.

Le jeune prêtre obtint ensuite le doctorat en théologie à l'Université de Fribourg, en 1865 ; trois ans auparavant, il avait été reçu docteur en philosophie dans la même école supérieure. Indépendamment de cette Université, Kraus, attiré par quelques célébrités qui enseignaient à Bonn et à Tubingue, voulut, déjà prêtre, y suivre les cours qui venaient combler des lacunes de sa science, et élargir le domaine déjà considérable des connaissances acquises.

C'est toujours dans sa soif d'apprendre et de savoir que Kraus fit à cette époque un voyage d'études à Paris ; là, il voulut poursuivre l'étude de la paléographie et de l'histoire de l'art : pénétré des aspirations les plus élevées et de l'ardeur au travail la plus vive, le jeune homme sut bientôt se mettre en relations intimes avec les Cochin, de Falloux, Gratry, de Broglie, Dupanloup, mais particulièrement avec le P. Lacordaire et le comte de Montalembert. Pour le caractère particulier et les travaux de ces deux hommes, Kraus conserva toute sa vie l'affection et l'admiration de sa jeunesse. Il s'attacha également au P. de Ravignan qu'il admirait comme orateur et comme conférencier. Plusieurs des livres du Père Lacordaire, *Les lettres à un jeune homme* (Ratisbonne, 1861), *Sainte Marie Madeleine* (Trèves, 1862) furent traduits par Kraus dans une langue dont l'élégance cherche à lutter avec celle des œuvres originales ; il traduisit également *La vie de la femme chrétienne* par le P. de Ravignan (Fribourg, 1861).

Ceux qui, par les livres de Kraus, ont pu se rendre compte de son immense lecture, et notamment de sa familiarité avec tous les écrivains classiques de l'antiquité et les Pères de l'Église, s'étonneront peut-être de ses prédilections pour la littérature française de la première moitié du XIX^e siècle. Ses sentiments à cet égard se sont manifestés de bonne heure par la lecture de Chateaubriand. Il raconte lui-même comment il reçut la première commotion de ce génie. C'était à l'âge de dix-sept ans, l'étudiant allemand avait été reçu en France, au sein d'une famille patricienne, dont l'habitation seigneuriale se trouve en Normandie. La beauté et la noblesse du site, dit-il, lui sont toujours restés en mémoire. Un grand parc silencieux, où de vastes prairies cachaient les eaux dormantes encadrées d'arbres séculaires aux verdoyantes frondaisons....., il avait emporté dans cette solitude un volume de la bibliothèque castrale, et ce volume était précisément le *René* de Chateaubriand, qui, pour la première fois, lui tombait sous les yeux. Il lut et relut, sous les ombrages parfumés, le livre de l'auteur du *Génie du Christianisme*, avec une sorte d'ivresse. Se rappelant dans son exaltation les attaques et les contradictions dont l'auteur était l'objet alors, il se disait que si un tel homme

était même dépouillé de son manteau et de sa couronne, il serait encore assez grand pour dépasser de la tête ses plus grands ennemis ! Il ne faut pas oublier que l'étudiant était poète, et que s'il devait un jour devenir un grand savant, il était déjà poète, et le resta toute sa vie.

Il l'est resté jusqu'au dernier jour, comme nous le verrons, et à toutes les étapes de sa vie, Kraus est resté amoureux de la forme littéraire. Il était lui-même écrivain, et dans l'art d'écrire on peut le ranger au nombre des meilleurs prosateurs allemands. Il le savait et pour ce don si précieux, — lorsqu'on le constatait en sa présence, — il éprouvait envers la Providence une sorte de joyeuse et naïve gratitude. Ses amis se rappellent que, parfois aux heures d'expansion et où, entre intimes, il se laissait aller à penser tout haut, il lui est arrivé de dire : « S'il est vrai que je suis du petit nombre des écrivains allemands dont on comprend d'emblée ce qu'ils veulent dire, je dois cet avantage à ma familiarité avec la philosophie classique; je dois particulièrement la clarté de l'expression et la recherche du mot propre à mon commerce avec la littérature italienne et plus encore à mon zèle pour l'étude de la langue et de la littérature française. J'ajouterai encore que la langue de Shakespeare, de Milton et de Tennyson m'a été bien utile. »

De là une valeur littéraire supérieure qui donne aux livres scientifiques de l'auteur leur véritable portée. Nous ne pouvons songer, dans ce rapide souvenir, à donner, fut-ce simplement, la nomenclature de ses nombreux livres. On considère son *Dante* (1), comme un de ses meilleurs ouvrages. Il y a réellement pénétré l'immortel poète qui résume en lui une époque de l'humanité, et qui, tant de fois commenté, expliqué, reste toujours une des sources inépuisables de l'étude et de la pensée. L'*histoire de l'art chrétien* (1) est une œuvre capitale sur laquelle nous aurons à revenir longuement. La publication, commencée en 1895, n'est pas encore terminée à l'heure qu'il est. L'ouvrage formera deux gros volumes, illustrés d'un très grand nombre de gravures. C'est la première fois qu'un écrivain aborde la synthèse de l'histoire de l'art chrétien dans toute son étendue. L'auteur, en écrivant pour le grand public, semble avoir surtout en vue le clergé, — les cercles théologiques, — comme il s'exprime dans la préface. En y esquissant les grandes lignes de son livre, il déclare n'avoir en vue que l'art des peuples chrétiens, et dans cet art il veut surtout étudier l'expression religieuse et ses rapports avec le culte : aussi, plus que cela n'a lieu ordinairement, l'historien se préoccupe de la valeur du thème des œuvres d'art. Il lui importe d'établir avec clarté les rapports de la religion chrétienne avec les beaux-arts, l'existence parfaitement justifiée d'un art chrétien, lequel a une valeur au moins égale à l'art antique. Il veut démontrer que les évolutions dans les développements successifs de l'art chrétien, répondent, dans leurs progrès et leur décadence, aux développements et aux défaillances de l'esprit religieux des peuples.

Dans la carrière si active, si laborieuse de l'écrivain, du prêtre, de l'historien et du polémiste, il arriva à Kraus de publier un livre qui lui suscita bien des contradictions, des critiques et d'amères controverses, où ses amis eux-mêmes ne se rangèrent pas toujours de son côté. Ce livre était un *Manuel de l'histoire de l'Église* qui, sous sa

1. *Dante. Sein Leben und sein Werk : sein Verhältniss zur Kunst und Politik. Berlin, 1897.* Dante, sa vie et son œuvre ; ses rapports avec l'art et la politique.

1. *Geschichte der Christlichen Kunst.* Freiburg im Breisgau, Herder, 1895.

première forme (1871-1875), était l'expression d'une pensée *une*, montrant l'inépuisable [1] richesse de l'Église catholique; d'une lecture attachante et suggestive, il surpassait en valeur, et de beaucoup, les manuels parus jusqu'alors aussi bien du côté des catholiques que du côté des protestants. Mais il touchait à des points délicats, tels que la politique ecclésiastique des papes au moyen âge, les courants théologiques et spirituels du X^e siècle, où l'auteur émettait des considérations parfois hardies, qui pouvaient s'appliquer à la situation du moment. Dans la seconde édition (1882), Kraus accentua encore son point de vue, et, au jugement de critiques fidèles à l'Église, il n'avait pas assez égard à la situation et aux souffrances de celle-ci, à une époque où sévissaient en Allemagne les désordres du Vieux Catholicisme et les angoisses du malheureux Culturkampf. Kraus semblait, de propos délibéré, non seulement ignorer ces douleurs, mais, même, mettre cette situation sur le compte des partis extrêmes « qui auraient poussé l'Église au bord du précipice ».

Les amis regrettèrent profondément un semblable langage qui, à mots couverts, et même parfois très clairement, rendaient responsables les « Ultramontains » des malheurs de l'Église. Ses contradicteurs, qui tous n'étaient pas des hommes éclairés, ni des critiques modérés, trouvèrent au moins dangereuses les vues exprimées sur la suprématie papale, « le Jésuitisme, la Scholastique nouvelle, le Concile, la liberté de la science etc ». Les journaux, les périodiques et même un livre sonnèrent le tocsin d'alarme contre le « Libéralisme dans la théologie et l'histoire », et si certaines réserves et même de sérieuses critiques étaient fondées, il y eut contre Kraus des attaques qui dépassèrent toutes les bornes.

A la demande du Saint-Siège, Kraus retira la seconde édition de son livre; il le remania, et publia en 1887 une nouvelle édition revêtue de l'autorisation des supérieurs ecclésiastiques.

Mais cet acte de soumission et de déférence aux avis des autorités de l'Église, — il n'y eut jamais de censure formelle, — ne suffit pas pour désarmer les critiques et apaiser les contradictions. La situation se prolongea, et ne laissa pas que de produire sur le caractère même de Kraus un effet aussi fâcheux que durable, dont se plaignaient quelquefois, à juste titre, ceux qui étaient en relations avec lui. Il fut depuis parfois sujet à l'humeur et même à l'aigreur. C'est de cette époque que date son antipathie contre l'Ordre des Jésuites. Il s'était imaginé que les Pères de la Compagnie surveillaient ses travaux et ses publications, notamment celles qui avaient rapport à l'histoire de l'Église, et s'est laissé gagner ainsi à une aversion peu justifiée qu'il laissait percer dans ses écrits. Cependant, du haut de la chaire professorale, lorsqu'il avait à faire l'histoire de la fondation de l'Ordre et de son action, son enseignement était toujours empreint de simplicité, de dignité et restait de tout point dans la stricte vérité historique. D'ailleurs, Kraus conserva toujours quelques amis personnels dans l'Ordre de S. Ignace. Il faut reconnaître aussi que, malgré son enseignement, ses travaux multiples, ses écrits polémiques et son ingérence dans des questions parfois brûlantes, Kraus demeura à toutes les époques de sa vie, prêtre irréprochable, indéfectible dans la soumission aux autorités de l'Église.

Après avoir terminé ses études qui, comme nous l'avons vu, ont été poursuivies dans

1. *Lehrbuch der Kirchengeschichte.* Paris, 1872 1873.

différentes Universités, Kraus était entré dans le ministère. Il avait été nommé vicaire à Pfalzel, petite localité près de Trèves, ce qui lui permettait, après avoir dit sa messe matinale, d'aller chaque jour à la Bibliothèque trévirienne, passer la journée à ses recherches et à ses études de prédilection. Malheureusement sa complexion délicate et les douleurs d'un rhumatisme articulaire qu'il avait contracté de bonne heure, le rendaient peu apte au ministère et lui en interdisaient même les charges et les occupations régulières. Plus tard il établit dans sa demeure une chapelle domestique, dont les dispositions et l'ornement faisaient sa joie. Il y célébrait les saints mystères, lorsque sa santé le lui permettait, et allait y retremper son âme. La religion de Kraus était tout intérieure ; c'est dans une lettre à un ami, écrite devant l'image du divin Crucifié, que l'on trouve des effusions comme celle dont nous allons essayer de traduire quelques lignes :

« La pensée de l'éternité m'est toujours présente. Puissé-je ne pas en être distrait si souvent pour me pénétrer de cette pensée, toujours plus gravement, toujours avec une fermeté plus grande, et la laisser mieux agir sur moi ! Ma prière de tous les jours, — ma prière principale, — a pour objet d'obtenir une mort agréable à Dieu, pour moi, pour mes proches, pour ma pauvre sœur ! Je crois pouvoir t'assurer en vérité que c'est cela seul que je désire, et que je le désire *fortement*, remettant tout le reste entre les mains du Seigneur. Lorsque je serai mort, on trouvera bien des choses à blâmer en moi, et avec raison : tu n'auras pas besoin de prendre la défense de mes fautes. Mais il est une chose qu'il faudra dire, et dire bien haut, — non pour moi, mais pour la gloire de Dieu, — c'est que j'ai été suffisamment chrétien pour me soumettre humblement, dans *toutes* les circonstances de la vie, à la sainte volonté de Dieu. On trouvera que j'ai erré en bien des choses, que j'ai fait au monde, à l'esprit de notre temps de trop larges concessions. Cela est possible ; mais s'il en est ainsi, cela a été poussé par le sentiment qui faisait dire à saint Paul : *Omnia omnibus fieri*, en répondant au vœu le plus profond de mon âme, d'ouvrir aussi larges que possible les portes de la Cité du salut, pour amener au Christ le plus d'âmes possible. En t'écrivant ces lignes, j'ai les yeux fixés sur l'image du Crucifié qui est devant moi, et je ne puis contenir mes larmes, — larmes de douleur, parce que je n'ai pas toujours servi le Christ avec la fidélité qui lui était due, — mais aussi larmes d'une inénarrable allégresse, en pensant au moment où il me sera donné de me jeter dans ses bras étendus, pour nous recevoir, et de tomber à ses pieds transpercés pour notre salut ! — Prie pour moi afin que je me convertisse entièrement à lui, et que je m'éloigne toujours plus du monde. »

C'est dans ces sentiments de piété intime et profonde, d'abandon et de résignation à la volonté de son Créateur, que l'âme du travailleur a quitté ce monde dont depuis longtemps elle demandait à se détacher. On connaît déjà comment Kraus est mort dans la solitude, loin de son pays, loin de ses amis. Quant à ses proches, il n'en existait plus.

A la fin du mois de décembre dernier, Kraus espérait encore trouver dans le climat de la Riviera un adoucissement à ses souffrances ; il aurait voulu vivre quelque temps encore, et demandait dans ses prières une guérison au moins temporaire. Il partit pour San Remo, accompagné d'un ami, qui lui a prodigué ses soins au cours du voyage. Le malade arriva, affaibli par la souffrance, mais encore plein d'espoir. Il sentait en lui-même une énergie et comme une flamme

qui semblait lui promettre encore un avenir de travail, de lutte et d'efforts; il lui restait encore tant de choses à faire ! — Et il se sentait capable de les faire. Puis la nature du pays où il venait d'arriver était si belle, l'air si pur et si embaumé, le soleil si radieux.....

Cependant, l'ami qui l'avait accompagné, — rappelé chez lui par d'autres devoirs, — quitta le pauvre malade, le laissant d'ailleurs aux soins dévoués des religieuses qui s'étaient chargées particulièrement de veiller sur lui.

Survint la fête de Noël. — En Allemagne, c'est la fête par excellence ; la fête des vieux et des jeunes ; celle où l'on illumine l'arbre aux fruits d'or mûris pour les petits enfants. La fête de la veille de Noël c'est la joie des familles et il n'est personne qui, riche ou pauvre, illuminé des rayons de l'espérance ou ployant sous le poids du fardeau de la vie, ne fasse, le soir de la Nativité du Sauveur, trève aux préoccupations et aux noirs soucis ; à cette heure bénie il donne audience aux doux souvenirs du foyer de la famille, et laisse pénétrer dans le cœur un peu de cette clarté qui entoura la crèche, le berceau de l'Enfant divin.

Ce soir, le malade était seul, et, dans sa souffrance, il sentit le poids de l'isolement qu'aucun ami ne viendrait interrompre. Il confia à un papier retrouvé parmi les objets qui lui appartenaient et renvoyés de San Remo après sa mort, quelques vers qu'il serait bien téméraire de chercher à traduire, mais dont il est permis de recueillir les pensées :

« C'est la fête de Noël. Dans ce moment le Christ entre chez les jeunes et les vieux, leur apporter ses dons.....

» Je suis seul — seul avec mes soucis et ma grande douleur. Le pas d'un ami ne s'approchera pas de ma couche, tous sont rappelés au foyer par le devoir et par l'amour.

» Je ne saurais me plaindre. Mon amie la plus fidèle, n'a-t-elle pas toujours été la solitude ? et où diriger maintenant mes pas fatigués, où elle ne serait pas là, pour m'accueillir.

» Seul dans mon travail, incompris, je m'avance sur la route royale de la douleur, et pourtant heureux dans ma solitude.

» Dans le Paradis terrestre, Dante sentit les effluves de Mai venant de la montagne de la Purification, annonçant au pèlerin l'Aube matinale [1].

» Ainsi, dans ma solitude toute pleine de Dieu, solitude dans laquelle j'habite, travaille, chante et pleure, je sens l'appel d'un monde meilleur.

» Est-ce l'aile de l'éternité qui me soulève, est-ce le message du Paradis perdu ? Je ne sais. Mais dans ma tombe je sens pénétrer l'haleine de Dieu, le souffle de l'éternité. »

Les vers de Kraus, écrits le 24 décembre, étaient destinés à un ami.

Cinq jours plus tard, ses collègues de l'Université de Fribourg recevaient le télégramme suivant : « Le professeur Kraus est mort hier soir à San Remo, à 6 heures, après avoir reçu les saints sacrements de l'Église. »

Jules Helbig.

1. *Purgatoire*, XVII et XVIII.

# Les *Arti* de Florence[1].

## VIII

### LA CATHÉDRALE DE SAINTE-MARIE DE LA FLEUR.

APRÈS la victoire de Campaldino (1289), où Dante combattit et qui assura le triomphe des Guelfes sur les Gibelins, et de Florence sur Arezzo ; après la promulgation, en 1293, des *Ordamenti di Giusticia*, Florence entra dans une voie de grande prospérité et entreprit aussitôt d'importants travaux d'édilité civile et religieuse.

Avant même de faire construire son propre palais, la Seigneurie ordonna, en 1294, l'agrandissement de la cathédrale de Santa Reparata, appelée aussi Liperata.

La première métropole de Florence avait été le temple de Saint-Jean ; elle fut ensuite transférée dans une ancienne église située en face.

Selon la tradition, cette église avait été fondée au commencement du V^e^ siècle, mais les documents la mentionnent pour la première fois au VII^e^ siècle seulement. Elle était d'abord sous le vocable de San Salvadore ; en 689, elle fut dédiée à Santa Reparata, vierge et martyre, sous Decius.

Florence, le jour anniversaire de la fête de la Sainte, avait été, en 490, délivrée par Stilicon, des hordes de barbares qui l'assiégeaient ; en souvenir de l'événement, la c té avait consacré sa cathédrale à Santa Reparata.

La cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur et le Campanile.

Selon la coutume d'alors, l'église, considérée comme édifice municipal, servait aux réunions populaires ; elle fut considérée comme insuffisante pour cet usage et du reste elle était trop modeste pour la métropole d'une grande cité. La Seigneurie en décréta d'abord l'agrandissement, mais bientôt prit le parti d'une reconstruction totale.

Voici le texte du décret :

« Attendu que la haute sagesse d'un peuple « de grande origine est de procéder dans ses « affaires de façon que dans les opérations exté- « rieures on reconnaisse sa conduite prudente

1. Voir la *Revue* du 1^er^ mars 1902.

« et magnanime, ordonne à Arnolfo, capo « maestro de notre Commune, de faire un mo- « dèle et aussi un dessin de la reconstruction de « Santa Reparata, avec la plus grande magni- « ficence et la plus belle industrie qu'il est au « pouvoir des hommes, attendu que les plus « sages de cette cité et de cet état ont, dans les « assemblées publiques et privées, conseillé que « les entreprises de la Commune ne devaient être « faites que si elles correspondent à un cœur, « qui est devenu très grand, parce qu'il résulte « de l'âme des citoyens unis dans une seule « volonté à l'égard de la qualité de cette cathé- « drale. »

Il convient de faire remarquer que ce document cité par un écrivain de Florence, Mégliore, en 1684, pour la première fois, n'a pas été retrouvé depuis en original dans les archives ; on a donc fait des réserves sur son authenticité, tout en reconnaissant qu'il est absolument dans l'esprit du temps.

On remarquera la prudence de la Seigneurie; elle demande à Arnolfo, l'architecte en chef de la Commune, non seulement un dessin, mais un modèle : cet usage des modèles en bois ou en plâtre continuera longtemps.

Pour les ressources nécessaires aux travaux, la Seigneurie prit des dispositions spéciales.

Elle accorda à plusieurs reprises des allocations en argent et abandonna à l'entreprise deux grandes forêts situées dans le Casentin et la Romagne (1).

Elle décréta un impôt personnel sur tous les habitants de la cité et des environs qui étaient déjà inscrits aux rôles des contributions pour une certaine somme. En plus de sa taxe propre, le chef de famille devait payer un impôt par tête d'enfant âgé de plus de quinze ans ; cette redevance était d'autant plus faible que le chef de famille était personnellement moins imposé (2).

1. La forêt du Casentin était estimée, en 1830, au prix de 327,000 livres. Les deux forêts ont été vendues. L'Opera possède actuellement environ 100,000 livres en revenus annuels.

2. L'estimation des monnaies divisionnaires de Florence, au moyen âge, présente de grandes difficultés. On pourrait bien ici reproduire les chiffres du décret de 1296 ; mais ils n'éclairciraient pas la question; ce qu'on peut dire, c'est que l'impôt personnel pour Santa Reparata était minime et peut-être seulement, en monnaie actuelle, de quinze à vingt centimes par personne. Du reste, dans toute la présente étude j'éviterai autant que possible de produire des chiffres, attendu que les économistes sont loin d'être d'accord sur la décroissance du pouvoir de l'or depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.

Sous peine d'amende à payer par l'héritier, tout testateur devait léguer à la caisse de l'église une somme dont le montant pouvait dépendre de sa générosité.

Le camerlingue, caissier de la Commune, prélevait sur ses recettes et ses paiements un tantième par cent, en faveur du Dôme.

Les débiteurs en retard vis-à-vis de la Commune et des particuliers pouvaient obtenir des délais, moyennant une offrande fixée par le clergé.

Ceux qui avaient lésé d'une façon quelconque

Armoiries de la Commune de Florence, XIVe siècle.
(Photographie d'Alinari.)

les intérêts financiers de la Commune, pouvaient obtenir le pardon, en versant à la caisse une somme égale au préjudice causé.

La première pierre de l'édifice fut posée en 1296 et, l'année suivante, Arnolfo de Cambio fut, sa vie durant, exempté de toutes charges et impôts, en raison de la satisfaction que les travaux avaient procuré « à la Commune et au Peuple de Florence ».

Les impôts spéciaux cependant donnèrent peu dans les premières années du XIVe siècle et l'entreprise n'avançait pas assez vite au gré des Florentins : la Seigneurie prit alors le parti de confier le patronat de l'église aux *Arti*. En 1324, la Calimala, la Seta, les Medici, la Lana et

le Cambio furent investis, chaque *Arte* pour une année, de l'honneur et des charges, mais les affaires n'allèrent guère mieux.

En 1331, la Lana eut seule le patronat et elle ne cessa de l'exercer jusqu'en 1532, époque de la suppression des *Arti*, comme corps politique.

L'*Arte della Lana* était un des plus riches et des plus puissants des Arts majeurs. Il pratiquait l'industrie de la laine, mais sans faire concurrence à la Calimala, qui opérait exclusivement sur des draps venant de l'étranger et les réexportait après les avoir améliorés.

L'industrie de la laine avait été acclimatée à Florence par les Umiliati, communauté religieuse suivant la règle de saint Benoît.

Les Umiliati tirent leur origine d'un groupe d'Italiens exilés, en 1014, dans l'Allemagne septentrionale, par Henri I, dit l'Oiseleur; les exilés se constituèrent en une Société laïque qui prit pour ligne de conduite de ferventes pratiques religieuses et l'obligation de vivre du travail de leurs mains ; ils apprirent le travail de la laine et, après quelques années, ils vinrent avec leur industrie se fixer dans la Haute-Italie. En 1140,

Armoiries de l'*Arte della Lana* (campanile, XIV^e siècle). (Photographie d'ALINARI.)

ils formèrent un Ordre religieux approuvé, en 1180, par le pape Innocent III.

La Commune de Florence, toujours soucieuse d'augmenter les industries locales, engagea les Umiliati à venir, en 1206, s'établir à San Donato in Polverosa près de la cité ; ils furent exempts de toutes charges et impôts, faveur très rare et réservée exclusivement aux industries nouvelles. Mais à San Donato, les Umiliati étaient trop loin du centre des affaires et des cours d'eau ; l'évêque Fortunato leur concéda, en 1250, les terrains et l'église de Santa Lucia al Prato, non loin de l'Arno.

« Attendu, dit la concession, que l'église de « San Donato est devenue trop petite pour que « les Frères puissent exercer utilement leur art, « qui est de travailler la laine, de fabriquer et de « vendre des draps, de se livrer à tous les tra- « vaux des mains au moyen desquels ils se nou- « rissent et s'entretiennent, non seulement sans « demander l'aumône, mais en en distribuant « même d'abondantes aux indigents ; attendu

« enfin que leur éloignement de la cité nuit à « leur commerce en ralentissant leurs relations « avec les marchands. »

Bientôt la concession fut insuffisante ; les Umiliati achetèrent de vastes terrains dans les environs, construisirent l'église et le couvent Santa Catarina in borgo Ognisanti et, pour les besoins de leur industrie, le pont alla Carraja sur l'Arno, et plusieurs canaux.

Les produits étaient parfaits et partout recherchés ; pour éviter les fraudes, les moines adoptèrent un mode spécial de paquetage de leurs ballots; les cordes étaient retenues par un cachet aux armes de la fabrique: un ballot lié de cordes en forme de croix avec les lettres O. S. S. C., abréviations de *Omnium Sanctorum Conventus.*

La Commune protégeait de son mieux les Umiliati, mais sans leur accorder aucun monopole ; elle défendit notamment de souiller les eaux de l'Arno, et comme preuve de sa confiance, elle nomma, à plusieurs reprises, des Umiliati camerlingues, caissiers de la cité, et confia à l'Ordre des fournitures pour les troupes.

La production de la laine étant insuffisante

Armoiries de l'*Arte la Calimala*, XV^e siècle (Photographie d'Alinari.)

en Toscane, les moines en importèrent de la Tunisie, de l'Espagne, du Portugal et des Flandres.

L'Ordre devint promptement populaire ; tous les bénéfices qu'il réalisait étaient consacrés à des œuvres pies et aux aumônes ; il resta à Ognisanti jusqu'en 1532 ; il fut alors remplacé par les Franciscains, par décision du duc Alexandre de Médicis, qui craignait la popularité des Umiliati et leur esprit libéral.

A cette époque du reste la fabrication des draps de laine avait perdu son importance.

Les Umiliati avaient fait décorer l'église et le couvent d'Ognisanti, par de célèbres artistes, mais au XVII^e siècle l'église fut modifiée. Il reste cependant quelques pièces intéressantes : dans la sacristie, un Christ sur un crucifix découpé de Giotto (1266 1337), et une *Crucifixion*, fresque probablement par Nicolo Gerini, XIV^e siècle ; dans l'église, saint Augustin par Botticelli (1447 1510), saint Jérôme par Domenico Ghirlandaio (1449 1494) ; dans le réfectoire, la Cène, du même artiste, peinte en 1480. Dans ces dernières années, on remit en vue plusieurs fresques des XV^e et XVI^e siècles qui avaient été cachées sous des tableaux ; sur la façade, refaite en 1637 et 1882, le superbe bas-relif émaillé, *Le*

Porte dite des Chanomes.
Sculptures par Giovanni d'Ambrogio, Piero Tedesco et autres, de 1397 à 1406 (Photographie d'Alinari.)

*Couronnement de la Vierge*, par les Robbia.

Voilà donc des moines, honnêtes, bienfaisants, industrieux, protégeant les arts, expulsés par les caprices d'un tyran débauché, du domaine qu'ils avaient gagné par leur travail, tout en enrichissant la cité !

## IX

DÈS qu'elle fut investie du patronat de la métropole, l'*Arte della Lana* comprit que ses consuls, engagés dans les affaires d'industrie et de commerce, n'auraient pas les loisirs nécessaires, ni la compétence en certains cas, pour remplir le mandat compliqué et difficile qui lui avait été confié d'élever le temple le plus vaste et le plus magnifique de la chrétienté, « ad reverentiam et decus Omnipotentis Dei « et Beate Virginis matris eius et Beate Repa- « rate Virginis et ad honorem et decorem Flo- « rentine civitatis ».

La *Lana* demanda à la Seigneurie, qui s'empressa d'accueillir la requête, la formation d'un opera, comme l'avait fait la Calimala, pour le temple de Saint-Jean.

*I Signori operai* reçurent successivement de la Seigneurie les pouvoirs les plus étendus pour la direction des travaux, la décoration du temple et la gérance de la caisse.

Après certaines difficultés, la Seigneurie décréta que nulle autre autorité, sauf la sienne propre, ne pourrait intervenir dans les travaux de l'opera.

La Seigneurie continua à s'occuper des affaires d'intérêt général relatives à la métropole : l'augmentation des impôts spéciaux existant déjà, création d'impôts nouveaux, expropriation d'immeubles, constructions nouvelles, emprunts à des œuvres pies en faveur de la caisse du dôme, etc., etc.

Elle fit plus, et prit des dispositions qui de notre temps paraîtraient singulièrement insolites : de sa propre autorité, elle régla les cérémonies religieuses et modifia la dédicace de l'église.

En 1360, elle décida que le temple sera dédié à sainte Marie de la Fleur ; elle choisit ce vocable, par allusion au nom de la cité qui portait une fleur de lis dans son écusson.

Ce n'est que soixante ans plus tard que le pape Martin V déclara le temple métropole de Florence.

La Seigneurie décréta aussi que la statue en marbre de la Vierge, avec la fleur de lis dans la main, serait placée au sommet de la façade.

Pour marquer le caractère municipal du temple et le parti politique de Florence, la Seigneurie ordonna qu'au sommet des voûtes devaient figurer les écussons de la Commune, du Peuple, du parti Guelfe, de l'Église et l'écusson royal : l'*arme reale* était fleurdelisé aux lis de France, le lambel en chef. Pour se défendre contre l'empereur Henri VII, Florence avait, en 1313, donné la dictature, sous forme de Seigneurie, à Robert d'Anjou, chef des Guelfes en Italie, roi de Naples. Ce prince gouverna sagement jusqu'en 1322 ; en reconnaissance, Florence conserva l'écusson d'Anjou et plusieurs *Arti* posèrent le lis de France sur le champ de leurs armoiries (1).

Les écussons du dôme sont toujours en place, et lorsque l'archevêque fait son entrée solennelle dans la cathédrale, le cortège qui le reçoit est précédé du gonfalon du Peuple: une croix rouge sur champ blanc.

Malgré l'ordonnance de 1360 et la grande vénération dont la Madone est l'objet à Florence, l'usage persista d'associer le nom de santa Reparata à celui du dôme, si bien qu'en 1412 la Seigneurie ordonna à l'opera et aux employés de la Commune de se servir exclusivement du nom de Sainte-Marie de la Fleur.

La Seigneurie fixa par décret la fête annuelle de la Vierge au 25 mars, jour anniversaire de l'Annonciation.

Les Frères Servites réclamèrent; ils avaient, et ont encore la garde de l'église de la Santissima Annunziata, où se trouve la fresque miraculeuse de l'Annonciation et célèbrent la fête de leur patronne précisément le 25 mars ; la Seigneurie leur donna raison, et à partir de 1417 la fête de la Madone fut fixée, à la cathédrale, au 2 février, jour de la Purification.

La fête, comme toutes les fêtes de Florence, avait un caractère religieux et national.

1 Pour la différence entre le lis de France et celui de Florence, voir les reproductions des écussons de Florence et de la Calimala ; ce dernier est semé du lis de France.

Devaient y assister: les prieurs, le gonfalonier de justice, le podestat, le capitaine de la *Parte Guelfa* avec leurs officiers et suites ; les consuls des *Arti* et de la *Mercanzia* ; les délégués de toutes les corporations, confréries, paroisses et couvents.

Chaque personnage officiel et chaque délégué était obligé de tenir, selon son rang, un *torcetto*, faisceau de quatre cierges, ou un simple cierge, et d'en faire offrande à l'église qui, selon l'usage, vendait les cires au profit de sa caisse.

La Seigneurie et la Lana avaient voix dans la nomination de certains membres du clergé de la cathédrale. C'était une coutume.

On remarque encore à présent sur quelques églises de campagne d'anciennes inscriptions : *Questa chiesa è data dal popolo* ; ces mots ne veulent pas dire, comme on pourrait le croire, à première vue, que l'église a été donnée par le peuple, mais que le peuple avait le droit de nommer aux fonctions, dignités et bénéfices ecclésiastiques de l'église.

En 1439, le pape Eugène IV, qui consacra l'église trois ans plus tard, ayant jugé nécessaire d'augmenter le clergé de Notre-Dame de la Fleur, ordonna la création d'un séminaire qui fut appelé *Scuola Eugeniana* ; les jeunes clercs furent élus par l'évêque, son chapitre et les consuls de la Lana qui demeurèrent chargés de l'administration financière de l'école.

A plusieurs reprises, la Lana eut à s'occuper des maisons des chanoines dont elle payait les prébendes.

On peut ici mentionner un fait peu connu.

Le canonicat possédait une bibliothèque importante qui peut-être est l'une des premières ouvertes au public au moyen âge.

En effet, dans un testament de 1448, il est spécifié qu'un legs de livres est fait au canonicat *per farne una libreria commune a tutti gli abitanti di Firenze*.

La bibliothèque reçut des dons de l'opera, des habitants de Florence, du clergé, notamment de l'évêque de Fiesole, Antonio Becchi et du chanoine Combi ; dans cette dernière libéralité se trouvaient les lettres de saint Paul, avec commentaires du célèbre Marsilio Ficino (1433-1499), le fondateur de l'Académie platonicienne. En 1501,

l'opera fit relier et décorer de miniatures ce volume.

Le canonicat avait aussi des archives ; le plus ancien document est de 724. Les manuscrits sont des concessions de biens, des sentences d'évêques, des testaments, des conventions, des privilèges accordés par les papes; ces documents sont toujours au canonicat, mais la bibliothèque a été réunie à la Laurentienne, vers la fin du XVIII^e siècle, par ordre du grand-duc Pierre Léopold.

## X

La Seigneurie ne toléra plus les tombeaux extérieurs ; ils étaient très nombreux contre les murailles du Baptistère et sur la place entre ce temple et la cathédrale ; ils furent enlevés en 1390.

Un certain nombre de ces tombeaux étaient *in aria*, en l'air ; ils appartenaient à des familles, mais ne pouvaient renfermer qu'une seule dépouille ; elle y restait jusqu'au décès d'un autre membre de la famille et alors elle était transférée ailleurs.

De plus, la Seigneurie se réserva le droit de concéder des sépultures laïques et des monuments funèbres commémoratifs dans l'intérieur de Sainte-Marie de la Fleur ; plus tard elle accorda la même faveur à l'opera.

Les deux autorités usèrent de ce privilège avec une grande modération ; divers décrets pris par la Seigneurie en 1396, en faveur de Boccace, Pétrarque, Accursio, ne furent pas suivis d'effet.

Voici les honneurs rendus depuis le XIV^e siècle, dont il est resté des traces certaines :

Aldobrandino Ottobuoni.

C'était un citoyen de Florence, renommé pour ses vertus. Il mourut en 1258 ; son tombeau fut maintenu dans la nouvelle église.

Arnolfo di Cambio.

Architecte de la cathédrale, ✠ 1301. Son buste n'a été posé qu'en 1843.

Antonio Orso, évêque.

Il défendit Florence en 1312 contre l'armée de l'empereur Henri VII ; ce monument, dû à Tino di Camaino, de Sienne, est de 1331.

Giotto, ✠ 1337.

Peintre et architecte ; son médaillon, par Benedetto da Maiano, est de 1490.

Pietro Farnèse.

Capitaine au service de Florence, fit la guerre contre Pise, mourut de la peste à San Miniato en 1361. L'auteur du monument est inconnu.

Filippo dell'Antella.

Évêque de Florence, ✠ 1361.

Salvestro de Médicis.

Capitaine de l'armée florentine, ✠ 1388.

John Hawkwood, dit Acuto, anglais.

Capitaine au service de Florence ; il eut les honneurs de son vivant, mais il mourut peu après en 1394. En 1435, Paulo Uccello fut chargé de le peindre à cheval.

Vieri.

Citoyen renommé par ses vertus et ses bienfaits, ✠ 1395.

Collucio Salutati.

Chancelier de la république (✠ 1406). Galéas Visconti, duc de Milan, disait qu'il craignait plus une dépêche diplomatique écrite par Salutati, qu'une armée de vingt mille hommes.

Luigi Marsili.

Philosophe, théologien, ambassadeur de la République. Son mausolée a été peint à fresque par Lorenzo di Bicci (1373-1425).

Pietro Corsini.

Cardinal, évêque de Florence, mort à Avignon en 1405. Le mausolée a été peint à fresque par Lorenzo di Bicci.

Nicolo Tolentino.

Capitaine au service de la République ; mort en 1433. Andrea del Castagno (1390-1457) le peignit à fresque.

Brunellesco.

Architecte de la coupole, ✠ 1444 Son buste a été sculpté par son fils adoptif Buggiano.

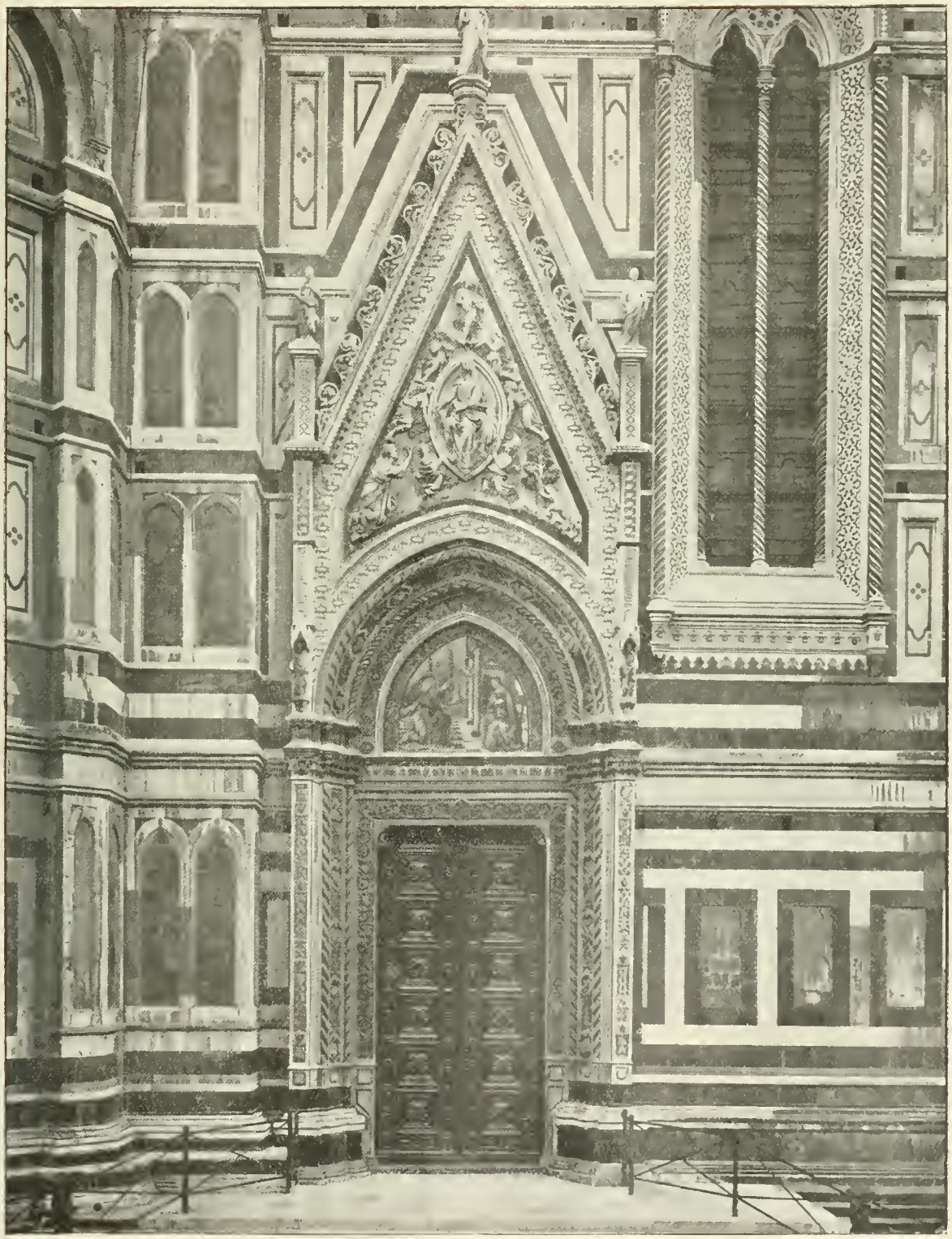
Marsilio Ficino.

Chanoine de la cathédrale, philosophe, fondateur de l'Académie platonicienne, ✠ 1499 ; son buste a été sculpté en 1522 par Andrea Ferucci.

Antonio Squarcialupo.

Organiste. Son buste, par Benedetto da Maiano (1442-1497), fut exécuté aux frais de Laurent le Magnifique, dont l'influence valut à ce musicien une place dans le Dôme.

Don Pedro de Tolède.



Porte dite de la Mandorla – Décoration par Nicolo Aretino (1407); sculptures par Nani di Banco (1420); mosaïque par B. Ghirlandaio (1485). (Photographie d'Alinari.)

Beau-père du grand-duc Cosimo Ier, vice-roi de Naples, il était venu seconder Cosimo dans sa guerre contre Sienne, ✠ 1553.

Emilio de Fabris.

Architecte de la façade moderne ; il est mort en 1875, son buste a été placé en 1884.

Les membres du clergé du Dôme furent enterrés dans une crypte.

On le voit : les honneurs du Dôme ne furent accordés durant cinq siècles qu'avec une extrême parcimonie.

Florence avait l'ardent désir de posséder les restes de son grand poète, enseveli à Ravenne, en 1321. Déjà, en 1396, la Seigneurie avait décrété que les honneurs lui seraient rendus au Dôme, mais toutes les tentatives amiables pour

Dante et son poème, par Dominico di Michelino, 1465. (Photographie d'Alinari.)

avoir le corps échouèrent ; les ordres même des papes ne furent pas écoutés. Du reste, la réalisation se serait heurtée à un obstacle invincible. Aussitôt après la mort de Dante, les Franciscains qui avaient la garde de son tombeau, se doutant probablement des entreprises des Florentins, cachèrent si bien les restes du poète et conservèrent le secret à ce point, qu'on crut le corps de Dante perdu. Il ne fut retrouvé par hasard qu'en 1865, engagé dans une muraille.

Une semblable dissimulation avait eu lieu à Assise. Quatre ans après la mort de saint François, survenue en 1226, son corps fut déposé à la basilique d'Assise ; les Franciscains, craignant un enlèvement, le cachèrent avec tant de soin, qu'il ne fut découvert qu'en 1817.

Ne pouvant recueillir les cendres de Dante, l'opera du Dôme voulut au moins rappeler que sa Divine Comédie avait été commentée publiquement à Santa Reparata et à Sainte-Marie de

la Fleur. Un tableau allégorique fut commandé, en 1465, à Domenico di Michelino. Le poète tient à la main la Divine Comédie ; d'un côté du tableau c'est l'enfer, de l'autre, une vue de Florence avec sa deuxième enceinte.

L'effigie, il n'est pas besoin de le faire remarquer, a été peinte par Michelino, *di maniera*, c'est-à-dire d'imagination ; elle n'a même jamais été considérée comme un document à retenir, pas plus du reste que d'autres portraits anciens du poète, notamment ceux d'Andrea del Castagno (1390-1457) du Cenacolo San Appolonia à Florence et de Benozzo Gozzoli (?) (1430-1498) du musée civique de Pise.

Cette question du portrait de Dante a fait naître de nombreux écrits et d'ardentes polémiques, surtout lorsqu'en 1864, le Gouvernement mit à l'étude une médaille qui devait être frappée l'année suivante pour le sixième centenaire de la naissance du poète.

Une Commission d'érudits, tous également qualifiés, fut nommée.

Elle ne retint pour la discussion que deux portraits : celui de la chapelle de Sainte-Marie-Madeleine du palais du Podestat et celui de la bibliothèque Riccardiana.

La chapelle avait été peinte à fresque au XIVe siècle ; elle subit un incendie en 1332 ; puis elle fut divisée en deux étages et les peintures furent recouvertes d'un lait de chaux vers 1633.

Depuis longtemps la chapelle ne servait plus à la célébration du culte ; le palais était devenu une prison, et c'est dans l'ancienne chapelle que les condamnés à mort passaient leurs derniers instants.

La peste venait de nouveau de sévir à Florence, et, par mesure de salubrité, on fit blanchir à la chaux les bâtiments contaminés ; c'est probablement à cette mesure qu'il faut attribuer le badigeon des fresques de la chapelle et non au mépris qu'on avait alors et depuis trop longtemps pour les anciennes peintures.

De semblables précautions sanitaires furent prises ailleurs. A Vérone, par exemple, en 1630, on passa à la chaux des couvents et des églises ; les fresques du XIVe siècle à San Giorgio Maggiore disparurent ainsi.

Les fresques du palais du podestat étaient oubliées, lorsque, vers 1840, le chanoine Moreni les signala à M. Seymour Kirkurp, qui avait vainement cherché le portrait de Dante à Santa Croce. M. Kirkup, associé avec MM. Wilde et Bezzi, fit faire à ses frais des recherches, à la suite desquelles le badigeon fut enlevé par Marini. On se trouva en présence de divers sujets dont le Paradis et parmi les personnages on reconnut Dante. Malheureusement le visage du poète fut alors repeint, tandis que les autres figures restèrent comme estompées, ainsi qu'il arrive quelquefois, lorsque le lait de chaux ne peut être entièrement enlevé.

Une discussion commença dès lors ; elle s'accentua surtout en 1864.

On tortura les textes, mais l'accord ne put se faire entre les érudits sur l'auteur des peintures.

Les uns optèrent pour Gaddo Gaddi, ou Bernardo Gaddi, d'autres soutinrent que la figure de Dante avait été peinte, d'après nature, de la propre main de Giotto.

Le second document étudié par la Commission fut un manuscrit à miniatures conservé à la bibliothèque Riccardiana sous le nom d'Ardinghelli. Le texte n'est pas, comme on l'a dit, une copie de la Divine Comédie, mais un recueil de vers de Dante, de Brindo Burnichi et de Mariotto Davanzati ; l'écriture, comme les miniatures, est de mains différentes. Une page intercalée montre Dante en buste à la grandeur de demi-nature environ ; tandis que le poète, né en 1265, est représenté jeune dans la chapelle du Podestat, il est ici à l'âge mûr. La miniature n'est pas une œuvre d'art ; c'est un ouvrage dur mais très caractérisé. Il a été prouvé qu'elle fut peinte vers 1450, et on a supposé qu'elle pouvait avoir été copiée sur la fresque d'une chapelle ayant appartenu à Ardinghelli.

La Commission opta pour la miniature et fut d'avis qu'elle devait servir de document pour la médaille commémorative, ce qui fut fait.

Le public ne ratifia pas la décision, et le portrait de la chapelle du Podestat continue à être tenu comme le seul authentique.

Il est regrettable que la Commission n'ait pas eu à apprécier les fresques de l'église Santa Maria in Porto Fuori, située hors de Ravenne

sur l'ancien rivage de l'Adriatique. Ce sanctuaire est abandonné et bien peu de personnes vont le visiter, car à Ravenne toute l'attention se concentre sur les mosaïques.

Il y a là des fresques longtemps attribuées à Giotto, mais attribuées à présent par M. Corrado Ricci, l'éminent directeur de la pinacothèque de Bologne, à deux peintres de Rimini, Giovanni et Pietro ; diverses autres fresques positivement exécutées au XIVe siècle par ces deux peintres ont permis le rapprochement.

L'une des peintures de Santa Maria représente la *Présentation au temple*. Dans un groupe on remarque un personnage dans lequel, à première vue, on reconnaît Dante. Le poète est de profil ; d'une main il soutient sa robe — *lucco* — de l'autre main levée, il fait un geste comme pour accentuer les paroles qu'il vient d'adresser à un autre personnage qui se tient près de lui. Il est fort probable que c'est Guido Novella da Polenta, l'ami de Dante, dont il prononça l'oraison funèbre en 1321.

Les deux figures ont un accent de vérité qu'on ne peut méconnaître ; on dirait qu'elles ont été peintes *dal vero*, d'après nature ; elles n'ont été retouchées ni *a tempera*, ni autrement, je m'en suis assuré discrètement. Si elles n'ont pas été peintes du vivant de Dante, elles ont dû l'être peu après sa mort. En tous cas, elles sont du XIVe siècle et par conséquent constituent, en ce qui concerne le poète, le plus ancien document non retouché de son effigie.

Mais il est difficile de changer le cours d'une opinion ; malgré les reprises qui l'ont altérée, la figure de Dante du palais du podestat continue à être seule en faveur aussi bien dans l'érudition que dans les rangs du public.

## XI

La Seigneurie ne considérait nullement Sainte-Marie de la Fleur comme une sorte de Panthéon de la République ; elle ne tenait pas davantage l'église de Santa Croce pour un lieu de sépulture réservé à ceux qui avaient bien mérité de la patrie.

Ce n'est peut-être pas sortir de mon sujet que de donner ici quelques éclaircissements sur la question des sépultures d'honneur à Florence, imparfaitement connue.

Jamais l'église de Santa Croce, commencée en 1294, n'a été l'objet d'une décision officielle, la reconnaissant comme Panthéon florentin.

Ni la République, ni la Principauté, ni le Royaume d'Italie n'ont pris une pareille décision.

Il y a plus : un projet de loi pour faire reconnaître Santa Croce comme Panthéon fut déposé au Parlement en 1862 ; il n'a même pas été admis à la discussion.

La République a si peu considéré Sainte-Marie de la Fleur comme un Panthéon qu'elle a fait enterrer à Santa Croce deux de ses secrétaires : Leonardo Bruni († 1444) et Carlo Marzuppini († 1455) ; on doit à ces décisions les tombeaux élevés par Rosselino et Desiderio da Settignano, types parfaits des monuments funèbres toscans du XVe siècle.

La Seigneurie, vers la même époque, avait fait mettre à l'église Santa Maria Novella, sous un bronze sculpté par Ghiberti, Leonardo Dati († 1424), qui avait rendu de grands services comme diplomate, et, ainsi qu'on l'a vu, les capitaines Giovanni Acuto et Nicolo Tolentino avaient été honorés à Sainte-Marie de la Fleur.

La Principauté eut une prédilection pour Santa Croce, mais sans cependant accorder au temple le caractère exclusif d'un lieu de sépulture pour les hommes illustres.

Pour être enterré à Santa Croce il suffisait de l'ordre du prince et du consentement de l'opera de l'église.

C'est ainsi qu'à côté d'Alberti, Michel-Ange, Machiavel, Galilée, Dante, Alfieri, pour ne citer que les plus célèbres, se trouvent des Florentins fort honorables évidemment, mais qui n'ont eu qu'un renom secondaire et qui sont en partie inconnus à la génération présente.

Mais enfin ces faveurs peuvent encore s'expliquer; ce qui est plus difficile à comprendre, c'est la présence à Santa Croce des noms d'étrangers, notables sans doute dans leurs pays, mais dont le séjour et la mort à Florence n'ont eu d'effets que dans les salons aristocratiques (1).

1. On peut citer: la comtesse d'Albany, anglaise; les membres de la colonie polonaise: princesse Zamoyska, Bogoruia, Guszkowska, Michael Cleophas ; les françaises : princesses Charlotte Bonaparte et Julie Clary Bonaparte, dans la chapelle patronale acquise de la famille Guigni.

La coutume dura jusqu'en 1854 ; en cette année sortit une loi qui interdit en Toscane les inhumations dans les couvents, cloîtres et églises, sauf quelques exceptions qui ne comprennent pas Santa Croce.

La loi ne concerne que les inhumations, elle est muette sur les plaques commémoratives, les cénotaphes, tombeaux vides et autres monuments funéraires purement honorifiques.

Santa Croce est, comme les autres églises non exceptées, soumise à la loi.

Depuis l'unité de l'Italie, le parlement n'a autorisé dans les églises du royaume que huit inhumations, dont six à Santa Croce :

Ugo Foscolo, historien, ✠ 1827.

Carlo Botta, historien, ✠ 1837.

Rossini, ✠ 1868.

Ubaldo Peruzzi, ancien syndic de Florence, ancien ministre, ✠ 1891.

Pucinotti, médecin juriste.

Matas, architecte de la façade [1].

En dehors de Florence, il n'y a eu d'autorisations qu'à Bergame, dans l'église Santa Maria Maggiore, pour Donizetti et à Palerme, dans l'église San Domenico, pour Crispi, ancien ministre.

La loi de 1886, concernant Rossini, est ainsi formulée.

« Les cendres de Joachim Rossini seront « ensevelies dans le temple de Santa Croce à « Florence. »

Le texte ne fait aucune allusion à un Panthéon et reste muet sur l'importance matérielle de l'honneur.

Le Gouvernement ne s'occupe des monuments funéraires, s'il y a lieu, que pour les interdire dans le cas où ils ne seraient pas dignes du temple classé dans les monuments nationaux du royaume ; il laisse tous les autres soins aux familles, aux souscriptions, à la Commune et à l'opera.

Depuis la loi de 1854, comme auparavant, l'érection de monuments commémoratifs vides et l'apposition de plaques, se fait à Santa Croce, avec la simple approbation du Conseil communal de la cité, d'accord avec l'opera de l'église.

1. Toutes les dépenses de la façade, terminée en 1863, ont été payées par l'anglais Sloane ; Matas s'est inspiré d'un ancien projet du XV^e siècle qu'on croit être de Cronaca.

Présentement on compte dans l'intérieur de Santa Croce:

Pierres tombales, 276.

Les plus anciennes sont du XIV^e siècle, les plus récentes, du XIX^e. Un grand nombre sont usées par le piétinement : quelques figures sont l'œuvre des meilleurs sculpteurs toscans.

Sarcophages, cénotaphes, inscriptions avec bustes et autres monuments, 60.

Il est difficile de savoir, pour certains monuments, s'ils renferment les restes des défunts, ou s'ils n'ont qu'un caractère commémoratif.

L'importance de plusieurs monuments n'est pas en rapport avec la qualité des défunts ; en général elle est exagérée.

A côté de chefs-d'œuvre incomparables, on trouve des ouvrages d'une conception honorable et d'autres qui ne sont que passables ; avec la liberté laissée aux promoteurs il ne pouvait en être autrement.

Plaques, 25.

Les inscriptions sont sur marbre et sur bronze.

Elles se rapportent à des personnalités, par exemple : les rois Charles-Albert et Victor-Emmanuel II, l'empereur Napoléon III ; Garibaldi, Mazzini, Cavour, Ricasoli, Manin, Donatello, Toscanelli, Americo Vespucci, Verdi.

Les soldats toscans tombés sur les champs de bataille sont honorés collectivement sur des *memorie* spéciales.

On peut dire que c'est par ces modestes inscriptions que Santa Croce se rapproche le plus de l'idée qu'on dut se faire d'un Panthéon ; sans doute aucune église ne renferme autant d'illustrations, mais que de célèbres Toscans ne figurent pas dans le temple !

Sans parler des familles qui ont des chapelles particulières [1], on trouve dans les églises de Florence des savants au moins aussi qualifiés que beaucoup de ceux qui sont à Santa Croce et des artistes, orgueil de la cité : Verrochio, Cronaca, Pinturiccio, Ghirlandaio, Lippi, Benvenuto Cellini, Jean Bologne, etc., etc., alors qu'à Santa Croce l'art, à part Michel-Ange n'est représenté que par une ancienne pierre à Ghiberti, une *memoria* à Donatello, et des monuments au graveur R. Mor-

1. La famille des Médicis a 58 de ses membres ensevelis à l'église Saint-Laurent.

ghen (✠ 1833) et aux compositeurs de musique Cherubini (✠ 1842) et Rossini.

Santa Croce n'est donc ni officiellement ni en fait un Panthéon florentin, et encore moins un Panthéon italien ; la coutume seule lui a donné ce titre.

Il a eu du moins cette conséquence que le Parlement, chargé d'accorder les palmes, en a été moins prodigue que le Gouvernement grand-ducal.

## XII

IL faudrait plus d'un volume pour l'histoire de la construction de Notre-Dame de la Fleur, tant les difficultés et les péripéties furent nombreuses.

*I Signori operai* comprirent l'importance de la tâche qu'ils avaient assumée.

Il s'agissait d'élever le temple le plus vaste et le plus magnifique de la chrétienté et de diriger les travaux non point selon les idées d'un pouvoir absolu, pape ou prince, mais dans le sentiment du peuple de Florence, « Ad reverentiam et de-« cus omnipotentis Dei et Beate Virginis matris « eius et beate Reparate virginis et ad honorem « et decorem Florentine civitatis ».

Dans les nombreuses délibérations de l'opera, constamment on trouve indissolublement liés l'hommage à Dieu et à la Vierge et la beauté de la cité, mais on y sent aussi que l'opera avait conscience de son insuffisance.

Ces fabricants et marchands pouvaient être d'excellents industriels, d'habiles administrateurs des intérêts de la Commune, mais ils étaient dépourvus des connaissances techniques nécessaires pour diriger une si vaste entreprise d'architecture.

Ils comprirent d'abord que comme consuls de la Lana ils étaient changés trop souvent et ils obtinrent de la Seigneurie que les *operai* resteraient en fonctions une année entière au lieu de six mois.

Cette modification aux usages de Florence qui n'admettait pas qu'une autorité pût rester en place, plus longtemps que quelques mois, fut insuffisante.

Bientôt la Lana fut autorisée à composer l'opera non plus exclusivement avec ses consuls, mais avec les délégués des corps de métiers affiliés à la corporation, et les chefs des divers services d'architecture du dôme, tous ayant voix délibérative. De plus, l'opera eut la faculté de créer des commissions spéciales et d'ouvrir des consultations comme il l'entendrait.

Quoique libre de nommer à son choix les architectes et les *capomaestri*, maîtres d'œuvres, et de les révoquer, et malgré les compétences dont il s'entourait, l'opera agissait avec une extrême prudence.

Il exigeait non seulement des plans et des dessins, mais des modèles plastiques ; ces modèles étaient des édicules en bois, figurant, soit l'édifice complet, soit une partie seulement de la construction.

Pour les piliers qui ont donné lieu à de nombreuses discussions, le modèle réduit eût été insuffisant ; on demandait alors un type en maçonnerie avec les dimensions réelles, non pas du pilier entier, mais de la partie inférieure et du chapiteau.

L'opera procédait volontiers par voie de concours, mais elle limitait le nombre de concurrents à un petit nombre, quelquefois même à deux.

Les modèles étaient jugés par des Commissions composées de personnes qualifiées ; membres du clergé régulier et séculier, peintres, sculpteurs *maestri*, orfèvres surtout. On relève là les noms de Taddeo Gaddi, Orcagna, Pollaiulo, Verrocchio, Luca della Robbia, pour ne citer que les plus fameux.

L'opera adjoignait à ces artistes quelques représentants des grandes familles de Florence tels que Strozzi, Pitti, Albizzi, convoqués vraisemblablement comme représentant l'opinion publique.

Souvent les modèles étaient exposés à la vue du public; chacun pouvait consigner son opinion sur un registre ouvert à cet effet.

En 1367, on fit plus.

Le peuple de Florence fut convoqué pour se prononcer sur deux modèles plastiques *in forma di chiesa murati*. Environ sept cents personnes se réunirent ; le procès-verbal de l'assemblée a été conservé ; on y constate la présence de citoyens de toutes les classes sociales et de toutes professions. On ne put s'entendre; les uns optèrent

pour l'un des modèles, à cause de la beauté de l'intérieur de l'édifice. D'autres préférèrent le second modèle, à cause de la beauté de l'extérieur.

Dans l'espèce, l'opera avait été trop loin.

Le peuple de Florence était un peuple artiste; il jugeait avec le sentiment qu'il avait de la beauté, mais il était incapable, comme du reste l'immense majorité des gens, de se prononcer sur les qualités et les défauts techniques d'un projet d'architecture. Un plébiscite sur Notre-Dame de la Fleur ne pouvait être qu'une adulation à l'adresse du peuple et devait nécessairement échouer.

Du reste l'opera manquait parfois de fermeté.

Il adoptait des plans et des projets, puis les abandonnait. Les dessins et les modèles en bois acceptés étaient mis en réserve, pour faire place à de nouvelles combinaisons ; puis on changeait d'idée et on reprenait les plans précédents.

On sentit qu'on tournait dans un cercle vicieux et qu'en continuant ainsi on n'aboutirait jamais.

En 1367, on coupa court. Tous les modèles graphiques et plastiques furent détruits, à l'exception de ceux qu'avait adoptés en dernier lieu une Commission composée de treize architectes et de onze peintres.

Les architectes et les maîtres durent jurer sur l'Évangile de suivre à l'avenir exactement les modèles adoptés. La destruction des anciens modèles a privé l'histoire du Dôme de documents intéressants, mais dans l'intérêt de l'entreprise elle était évidemment nécessaire.

Le musée de l'opera du Dôme conserve quelques modèles plastiques pour la coupole, ils sont des dernières années du XIVe siècle et du XVe. Le plus intéressant est le modèle de la lanterne exécuté par Brunellesco.

Pas un seul dessin d'architecture, du XIVe siècle, relatif au dôme, n'a été conservé ni à Florence, ni ailleurs.

## XIII

LA première pierre avait été posée en 1296, en présence du cardinal Pietro Valerani, légat du pape Boniface VIII.

L'architecte désigné par la Seigneurie était Arnolfo di Cambio ; il mourut en 1300. A cause de sa mort et de troubles intérieurs, les travaux furent presque suspendus. Ils reprirent en 1331, lorsque la Lana fut investie du patronat et que la Seigneurie eut assuré des subsides.

En 1334 le capomaestro fut Giotto. Ce grand artiste mourut en 1337.

Il eut pour successeur Andrea Pisano.

En 1349 ce fut Francesco Talenti, puis de 1359 à 1368, Talenti avec Giovanni Ghini.

Il est difficile de faire dans l'édifice actuel la part de chacun de ces architectes.

C'est Arnolfo qui conçut le plan avec une coupole, mais en 1357 les dimensions furent modifiées, elles ne paraissaient pas assez grandes aux Florentins ; on admet que Talenti a développé, avec certaines modifications, l'idée primitive d'Arnolfo.

L'ancien campanile de Santa Reparata ayant été détruit par un incendie en 1333, la Seigneurie, l'année suivante, ordonna l'édification d'une tour nouvelle et si magnifique par son élévation et la qualité du travail, que jamais les Grecs ni les Romains, au temps de leur plus florissante puissance, n'en eurent de supérieures.

La Lana confia le travail à Giotto ; il dressa les plans, mais trois ans après il mourut.

Andrea Pisano et Francesco Talenti, en leur qualité de *capomaestri* du Dôme, continuèrent la construction, qui fut terminée en 1358, sauf la toiture.

Le peuple de Florence est toujours fier de ce chef-d'œuvre unique et, dans sa reconnaissance pour l'homme de génie qui l'a conçu, il continue à nommer le campanile *la torre di Giotto* (1).

Brunellesco (1377-1446) était aussi un homme de génie.

Il sortit vainqueur d'un concours ouvert par l'opera, en 1418, pour la construction de la coupole du Dôme, dont le principe était dans le projet d'Arnolfo. Néanmoins, son projet de coupole ovoïdale, qu'il se chargeait de bâtir sans échafaudage, fut regardé par l'opera comme une folie ; pour dégager sa responsabilité, l'opera réunit divers conseils. On raconte, mais ce n'est peut-être qu'une légende, que pendant une dis-

1. Il en est de même pour la Loggia de la place de la Seigneurie. Le peuple l'appelle la *loggia d'Orcagna*, du nom de l'architecte mort en 1368 ; et ceci montre plus de sens que ceux qui la nomment *loggia dei lanzi*, parce que dans une ruelle attenante demeuraient les lansquenets allemands au service des grands-ducs.

cussion orageuse, comme on demandait à Brunellesco de quelle façon il s'y prendrait pour faire tenir la coupole, celui-ci prit un œuf, en enleva la moitié, la jeta et posa l'autre partie sur la table.

Si le fait est vrai, Brunellesco avait devancé Christophe Colomb dans l'exemple de l'œuf.

L'opera cependant hésitait toujours et convoqua deux fois le peuple pour en juger. Il est fort probable que le peuple ne comprit rien à cette conception, dont les architectes niaient la possibilité ; peut-être, à cause de l'étrangeté du fait, le peuple fut cependant favorable à Brunellesco.

La coupole de Brunellesco est une merveille d'architecture ; rien de pareil n'avait été fait avant lui. Cent trente ans après, Michel-Ange s'en inspira pour Saint-Pierre de Rome.

Malgré la hardiesse de la conception, la coupole de Florence est d'une solidité absolue ; ni de fréquents coups de foudre, ni les tremblements de terre ne l'ont fait dévier d'une façon appréciable ; son parfait équilibre est démontré chaque année, le 22 juin, par un rayon de lumière qui d'un trou de la voûte se reflète sur un gnomon placé sur le sol en 1468, croit-on, par le célèbre géographe Toscanelli, celui qui fournit à Christophe Colomb les indications pour son premier voyage.

En 1471, la boule de la coupole, après sept essais différents, fut mise en place par Andrea del Verrocchio; la cathédrale était à peu près achevée dans ses parties principales, après 175 ans de travail et avec le concours d'une dizaine d'architectes.

Malgré les obstacles de tout genre : guerres, pestes, hésitations, changements dans les plans, privation d'argent, la Lana avait accompli une œuvre immense.

Florence lui avait demandé un temple ayant « la plus grande magnificence qu'il est au pouvoir de l'homme » ; elle donna à la République la plus grande église de la chrétienté ; depuis elle a perdu ce rang, ayant été dépassée par Saint-Pierre de Rome et Saint-Paul de Londres.

Voici les longueurs des principales cathédrales :

| | |
|---|---|
| Saint-Pierre de Rome, | 186m, 98 |
| Saint-Paul de Londres, | 158m, 50 |
| Sainte-Marie de la Fleur, | 154m, 95(1) |
| Cathédrale de Milan, | 132m, 90 |
| Saint-Petrone de Bologne, | 132m, 90 |
| Saint-Paul-hors-les-Murs, | 127m, 80 |
| Sainte-Sophie de Constantinople, | 110m, 00 |

L'extérieur de Sainte-Marie de la Fleur est d'une très grande richesse, il est entièrement revêtu de marbres blancs et verts foncés, entremêlés discrètement de marbres d'un rose pâle.

Les quatre portes latérales, tout en différant de dessin, sont conçues à peu près dans un même esprit ; ainsi que les fenêtres, elles sont d'un goût parfait avec leurs sculptures et leurs bordures de marqueteries. Nos reproductions de deux de ces portes donnent une juste idée de la décoration.

La porte dite du Canonicat est sur le côté sud ; les sculptures ont été exécutées, de 1397 à 1406, par Giovanni d'Ambrogio et un Allemand ou Flamand, *magistro Petro Johannis Teutonico*, qu'on trouve fréquemment sur le registre de l'opera dès 1386 ; c'est lui, paraît-il, qui a sculpté le groupe de la Madone et les Anges.

Il y a lieu de faire des réserves sur les nombreux travaux de Petro. A plusieurs reprises on trouve dans la comptabilité de l'opera des paiements à des peintres : Agnolo Taddei, Spinello Luche, Laurentio Bicci, pour des dessins de statues faits *pro magistro Petro*. Il faut en conclure que si Petro a exécuté des sculptures de son invention, il n'a été, en d'autres circonstances, qu'un praticien chargé de mettre en œuvre la conception d'autrui.

La porte dite de la *Mandorla* est sur le flanc nord. On lui a donné ce nom parce que la Vierge est dans une gloire en forme d'amande, *mandorla* ; c'est un ouvrage parfait d'élégance et d'harmonie ; il est dû à Nicollo Aretino, à

1. Quoique le présent travail ne soit pas un *Guide* de Sainte-Marie de la Fleur et que les dimensions notées en mètres ne donnent qu'une idée fort incomplète de l'ampleur d'un édifice, voici cependant quelques mesures :

La cathédrale est en forme de croix latine.

| | |
|---|---|
| — Longueur extérieure, | 154m, 95 |
| — Largeur à la croix, | 92m, 79 |
| — Largeur des trois nefs, | 40m, 67 |
| — Hauteur de la coupole, du sol au sommet de la croix, | 114m, 39 |
| — Circonférence intérieure de la coupole, | 140m, 08 |

— Superficie occupée par la cathédrale et le campanile 9250,50 mètres carrés.

Nanni di Banco; ils y ont travaillé de 1407 à 1420. Donatello a sculpté les deux figures qui sont contre la lunette ; Dominico Ghirlandaio a fait, vers 1485, la mosaïque de la lunette ; elle représente *l'Annonciation*. C'est, je crois, le seul ouvrage en mosaïque qui reste de Domenico ; il est mort à l'âge de quarante-cinq ans et n'eut pas le temps de se livrer à la mosaïque qu'il prisait très haut, ayant l'habitude de répéter ces mots: *la vera pittura per la eternita essere il musaico.*

Si pour les flancs l'opera et la Lana ne purent faire mieux, il faut reconnaître qu'ils ont manqué à leur mandat sur un point et ce point est d'une importance majeure.

Ils n'ont pas su faire la façade. Il est fort problable qu'Arnolfo, dès la fin du XIIIe siècle, conçut une façade, mais il n'est resté aucun indice de son projet.

En 1357, on commença une façade dont le modèle a été attribué faussement à Giotto (✠ 1337) ; elle ne fut construite que sur un peu plus d'un tiers de la surface. Le parti consistait en marbres de couleur, en ornements sculptés et en de nombreuses statues. Vers 1420, ce travail fut suspendu ; ce fut une faiblesse de l'opera de consentir à cet arrêt, que n'expliquent pas suffisamment les changements dans le plan du Dôme ; mais, enfin, la façade ne fut pas démolie.

En 1490, sur l'instigation de Laurent le Magnifique, l'opera consentit à ouvrir un concours pour une façade nouvelle ; c'était implicitement condamner l'ancienne.

A cette époque, Florence semblait déjà las de sa liberté et de ses anciennes institutions ; on sentait que la République était sur sa fin. Laurent le Magnifique, sans titre officiel, gouvernait en réalité ; les *Arti* existaient toujours, mais Laurent les tenait dans sa main. Il voulut une façade nouvelle pour le Dôme, parce que, croit-on, il avait personnellement conçu un projet. La Lana ne sut pas même lui résister et un concours fut ouvert.

Parmi les concurrents se trouvaient D. Ghirlandaio, Botticelli, Verrochio, Lippi, Baldovinetti, Pérugin. Il n'est pas possible d'admettre qu'avec des hommes d'une si haute valeur il n'y ait pas eu de projet acceptable, et cependant Laurent le Magnifique fit échouer l'épreuve.

L'ancienne façade resta en l'état jusqu'en 1588 ; elle fut alors complètement démolie.

Le musée de l'opera conserve un dessin de la façade avant sa démolition. Les lunettes des trois portes étaient décorées de groupes sculptés ; autour de la porte majeure il y avait vingt-quatre statues ; sur les murs droits on compte seize statues dans des niches et quatre groupes sculptés. Et par ce dessin nous n'avons même pas la moitié de la décoration !

Les statues furent en partie réservées pour l'intérieur du Dôme et en partie dispersées.

Le fait ne peut être imputé à la Lana, disparue comme corporation politique, mais bien au grand-duc Ferdinand I.

On a perdu la trace d'un certain nombre de ces statues ; d'autres existent encore.

Dans l'intérieur du Dôme se trouvent actuellement :

Le pape Urbain VIII, attribué par Vasari à Andrea Pisano (1).

De Donatello: Saint Jean évangéliste, Caluccio Salutati, Giannozzo Manetti, Poggio Bracciolini.

Ces trois dernières figures sont représentées comme des saints.

De Nicolo d'Arezzo, l'évangéliste saint Marc.

De Nanni di Banco, l'évangéliste saint Luc.

De Ciufiagni, l'évangéliste saint Mathieu.

Deux statues, ayant le caractère de la fin du XIVe siècle, sont dans des niches de la cour du palais Riccardi ; par similitude on peut admettre qu'elles étaient sur la façade.

Le musée du Dôme conserve la Madone avec l'Enfant qui était dans la grande porte et en deux figures, l'Annonciation, attribuée à Niccolo Piero Lamberti, dit Niccolo d'Arezzo.

En dehors de Florence, à la Porta Romana, on a placé, en 1622, quatre docteurs de l'Église: saint Jérôme et saint Ambroise, sculptés en 1396 par Piero Johanes Tedesco, et saint Augustin et saint Grégoire par Niccolo d'Arezzo. Les statues ont été mutilées, mais elles sont loin de mériter le mépris (2); ce sont de bons ouvrages d'artistes qui ont laissé ailleurs des preuves de leur talent.

1. La statue a été donnée au Dôme en 1895 par le duc Gaetano Sermonetta ; elle n'est plus accompagnée des deux figures: Pierre et Paul, qui étaient à ses côtés.

2. Feu M. Courajod, conservateur au musée du Louvre, a qualifié les quatre docteurs d'*horribles magots* ; c'est une boutade inexpli-

Le pape Boniface VIII, par Andrea Pisano (?) † 1349
(Photographie d'Alinari.)

On a sans doute remarqué que Donatello avait sculpté divers personnages laïques sous figure de saints ; cette pratique était condamnée par l'Église ; mais les artistes ne paraissent pas avoir tenu compte, à cet égard, des prescriptions des papes. A Florence, Savonarole, dans la chaire de Sainte-Marie de la Fleur, s'éleva, plus tard, avec véhémence contre cet usage. Son sermon n'empêcha nullement son sectateur, le dominicain fra Bartolomeo del Fattorino, dit fra Bartolomeo della Porta (1475-1517), de peindre, pour le couvent de San Marco, le portrait de Savonarole nimbé, sous le nom de saint Pierre de Vérone, martyr.

Ce portrait étonnant, l'un des plus beaux morceaux de fra Bartolomeo, est à la Galerie de l'Académie à Florence ; grâce à lui, les traits de Savonarole ont passé à la postérité dans toute leur énergique vérité.

Du reste, les peintres, en général, ne se soucièrent nullement de l'interdiction ; l'un d'eux, Lotto (1480-1556), peintre à Venise, avoue sans vergogne, que, lorsqu'on lui refusait un portrait, — ce qui paraît être arrivé assez souvent, — il entourait la tête d'un nimbe, baptisait la figure du nom d'un saint et la vendait à une œuvre pie.

Dès le commencement du XVI^e siècle, on prit l'habitude, à l'occasion de fêtes exceptionnelles, de décorer la façade de peintures mobiles et de statues en plâtre. Le plus remarquable de ces décors fut exécuté, en 1515, par Andrea del Sarto pour la peinture, et par Jacopo Sansovino pour l'architecture, à l'occasion de l'entrée à Florence du Pape Léon X.

En 1661, lors du mariage du grand-duc Cosme III avec Marguerite-Louise de Bourbon, fille de Gaston d'Orléans, la décoration sur toile fut entièrement consacrée à la France. Elle montrait :

La Colombe portant la sainte ampoule à Clovis,

Charlemagne réédifiant Florence et fondant l'église des Saints-Apôtres,

Saint Zénobi qui ressuscite un jeune Français,

Gérard, pape de 1058 à 1061, sous le nom de Nicolas II, d'origine française,

Saint Louis, roi de France,

Saint Denis, premier évêque de Paris,

Sainte Clotilde,

cable. Comment juger sur des piédestaux bas, des statues conçues pour être placées dans des niches élevées ? Comment aussi peut-on apprécier des figures dont les mains et les nez ont été abattus ?

Saint Louis, évêque de Toulouse,
Sainte Radegonde,
Sainte Geneviève,
Saint Germain, évêque de Paris,
Saint Elzéar, de la maison de Sabran,
Saint Bruno,
Saint Ignace de Loyola, comme ayant fondé son Ordre à Paris,
Saint Aniano, évêque d'Orléans,
Saint Loup, évêque de Sens.

Le décor fut enlevé par un ouragan le lendemain de la cérémonie.

Façade de la cathédrale, par E. de Fabris, terminée en 1887.

Même avant la démolition de 1588, les projets d'une nouvelle façade définitive apparurent; ils se succédèrent au XVII^e et au XVIII^e siècle ; heureusement aucun ne fut adopté (1).

Enfin, en 1855, le grand-duc Léopold II nomma une Commission pour résoudre le problème ; la chute de la dynastie de Lorraine n'arrêta pas les travaux d'études. On ouvrit une souscription, elle donna un million de francs ; parmi les souscripteurs on remarque le pape Pie IX, le roi Victor-Emmanuel, l'ex-grand-duc de Toscane ; chacun, riche ou pauvre, apporta son obole. Un concours fut ouvert: après divers incidents, l'architecte florentin E. de Fabris fut déclaré lauréat en 1868.

A cette occasion, Florence se réveilla; comme

1. Un certain nombre de ces projets sont conservés au musée du Dôme.

au temps de la République, les projets donnèrent lieu à des discussions passionnées. Deux partis étaient possibles en principe pour le couronnement : horizontal ou en pointe ; le premier fut nommé basilical, le second cuspidal ; le basilical l'emporta.

Les sculpteurs tinrent à honneur de travailler pour la façade ; ils refusèrent des émoluments

Fragment de la Cantoria de Luca della Robbia, exécutée de 1431 à 1438 (Musée du Dôme)
(Photographie d'Alinari.)

personnels, de sorte que l'œuvre ne coûta même pas le million prévu, et avec le reliquat on put commander les trois portes en bronze.

La façade, inaugurée, en 1887, par le roi et la reine d'Italie, est très belle et supérieure à toutes autres façades modernes des cathédrales de l'Italie ; elle a le mérite d'être adéquate aux revêtements de marbre des flancs de l'église et à ceux de la tour de Giotto.

---

## XIV

Entre l'extérieur de Sainte-Marie de la Fleur, d'une si grande richesse et l'intérieur du Dôme, il y a une opposition frappante, absolument inusitée en Italie, où, d'habitude, l'effet inverse se produit.

Hâtons-nous de faire remarquer que l'état actuel est fortuit et résulte de modifications opérées d'une façon peu rationnelle.

A la vérité, il n'existe aucun document ancien qui indique comment les architectes et la Lana ont compris la partie décorative des nefs et du chœur du Dôme, mais, de ce que nous savons par les documents d'archives et par ce qui subsiste, il n'est pas douteux que Notre-Dame de la Fleur devait, comme Santa-Croce, Santa-Maria Novella, San-Marco et d'autres églises de Florence, recevoir une parure intérieure complète et non point apparaître sous un aspect froid et austère rappelant les cathédrales transalpines.

Au lieu des quinze chapelles actuelles, il y en avait soixante et trois, généralement décorées de lampes, de statues et de peintures ; de ces fresques il ne reste plus que quatre saints, peints par Bicci di Lorenzo, dans les chapelles du chœur. Sur les autels de quelques autres chapelles on a conservé de vieilles peintures vénérées.

Sur les murs droits des nefs étaient peintes de grandes fresques qui ont été transportées ailleurs : les deux capitaines Acuto et Tolentino, les tombeaux simulés de Luigi Marsili et de Pietro Corsini ; d'autres fresques, notamment douze apôtres par Bicci di Lorenzo et quelques peintures de Taddeo Gaddi, ont été détruites.

L'idée d'avoir les murailles décorées de peintures paraissait tellement naturelle, qu'en 1589 on posa contre les parois intérieures six tableaux: *L'Annonciation, la Nativité, la Visitation, l'Adoration des Mages, le Concile de Florence, le Martyre de Santa Reparata ;* ces peintures de très grandes dimensions avaient été faites pour la décoration de la façade, à l'occasion du mariage du grand-duc Ferdinand Ier avec Christine de Lorraine.

Vers la même époque, on fit peindre par Santi di Tito (1536-1603), les six anges aux côtés de la grande mosaïque, le Couronnement de la Vierge par Gaddo Gaddi (1270-1333), éclatant ouvrage qui, heureusement, a été conservé.

Cette mosaïque ne devait pas être la seule ; toute la chapelle de San Zanobi, la plus importante du temple, devait être revêtue de mosaïques ; les travaux commencés furent arrêtés, puis repris en 1504. Deux concurrents furent admis à une épreuve d'essai dont le sujet était la figure en buste de San Zanobi ; un inconnu, Monte di Giovanni, l'emporta sur David Ghirlandaio, qui, en 1509, exécuta *l'Annonciation* en mosaïque de l'église de la Santissima Annunziazione ; la mosaïque de la chapelle San Zanobi ne fut pas exécutée ; le morceau de concours est au musée du Dôme.

La grande coupole fut peinte, en 1574, par F. Zuccheri ; c'est un médiocre ouvrage qui représente d'une façon confuse le Jugement dernier ; il prouve tout au moins que l'idée d'une décoration picturale persistait ; une coupole peinte n'a de raison d'être que si les murailles ont également des revêtements de couleur, marbres, mosaïques, ou peintures.

Les piliers carrés devaient, selon une coutume des XIVe et XVe siècles, dont on trouve de nombreux exemples, être munis de tabernacles peints ; il n'y en a que deux, de peintres inconnus: ils représentent, l'un San Zanobi, l'autre San Antonino, évêque de Florence très vénéré.

Il est fort probable qu'au moins les jours de fête des bannières et des gonfalons étaient attachés aux piliers.

Les vitraux peints furent l'objet de soins particuliers.

L'opera demanda des modèles à Agnolo di Taddeo Gaddi, Paolo Uccello, Donatello, surtout à Ghiberti et à d'autres moins connus.

L'exécution fut confiée à des moines de Pise et de Florence *maestri di finestre di vetro*, et même à un Allemand résidant à Florence ; à plusieurs reprises, l'opera fit venir de l'Allemagne des verres coloriés.

Lorsque le soleil les atteint, les vitraux jettent un éclat comme des pierres précieuses ; parfois les couleurs prennent des tons si brillants qu'ils rendent assez difficile l'intelligence de la composition.

La sculpture préoccupa la Lana et l'opera

plus que la peinture. J'ai cité les tombeaux qui subsistent et les statues qui étaient sur la façade démolie en 1588; à ces pièces il faut ajouter d'autres ouvrages qui sont toujours dans le Dôme :

Le Christ en croix, sur l'autel majeur, par Benedetto da Maiano (1442-1497),

Isaïe et le roi David, par Bernardo Ciuffagni (1381-1457),

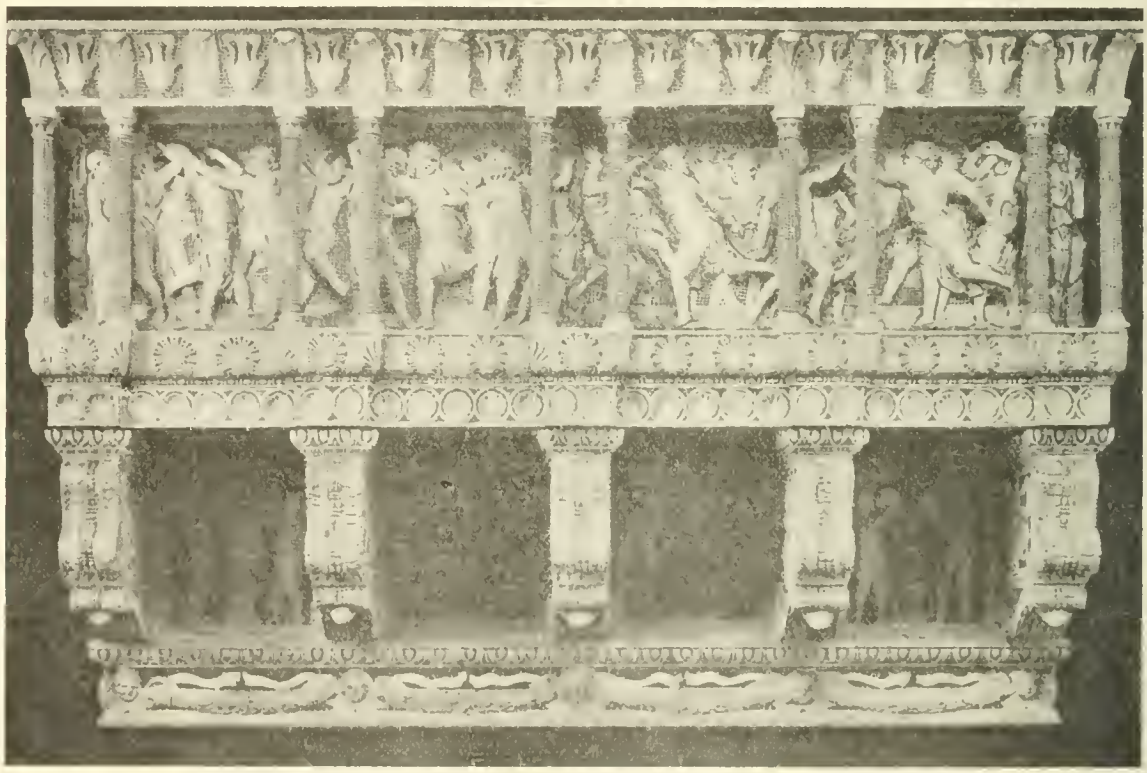
Saint Jacques, par Jacopo Sansovino (1486-1570),

La balustrade du chœur, par Bandinelli (1488-1560),

Saint Mathieu, par Vincenzo di Rossi (1525-1587).

Mais tous ces ouvrages, sauf le saint Jean par Donatello, dont Michel-Ange s'inspira pour son Moïse, sont éclipsés par les deux tribunes, *cantorie*, qui étaient placées à l'usage des chanteurs, devant les orgues.

L'une fut commandée par l'opera, en 1431, à



Cantoria, par Donatello, 1433. (Musée du Dôme.)

Luca della Robbia, l'autre, à Donatello, en 1433.

Ce sont des ouvrages dont on ne trouve d'équivalents nulle part.

Luca a fait un chef-d'œuvre absolu ; il a montré les enfants de chœur attentifs à remplir leur emploi. On en jugera par notre reproduction d'un fragment : le principal chanteur, celui qui donne la note, est soucieux, son front est plissé et cherche à interpréter la musique, mais il éprouve quelque peine ; les autres enfants sont dociles et chantent à pleine voix, sauf l'un d'eux qui ne comprend pas et qui paraît renoncer à faire sa partie. Il n'est pas possible d'interpréter la nature avec plus de vérité, tout en évitant le réalisme vulgaire.

Donatello a mis dans sa cantoria plus de fougue et de richesse, mais les enfants dansent en chantant ; en sortant ainsi de la donnée normale d'un chœur d'église, le sculpteur a été visiblement conduit par l'intention de contraster avec Luca.

Les deux tribunes ont été enlevées de leurs

places en 1688, à l'occasion d'un mariage princier ; depuis quelques années elles sont au musée du Dôme.

Luca della Robbia est un très grand sculpteur, mais hors de Florence il n'est pas possible d'apprécier sa valeur et, ici même, elle n'est pas toujours comprise par les étrangers de passage. On ne voit généralement de Luca que ses sculptures en terre émaillée, mais on reste froid devant ces figures cependant si séduisantes et

Saint Jean Évangéliste, par Luca della Robbia (Porte de la Sacristie dite de la Messe, terminée en 1448). (Photographie d'Alinari.)

d'une beauté si particulière, si chaste et si chrétienne.

L'opera du dôme, avec le sens juste qui caractérise ses choix, confia à Luca, après la *cantoria*, une porte de bronze de la sacristie, commandée d'abord à Donatello. Luca, y travailla avec Michelozzo et Maso. La porte est en dix panneaux : la Madone avec l'Enfant ; le Christ sur son tombeau ; les quatre Pères de l'Église et les quatre Évangélistes ; l'œuvre est d'une réelle beauté par la simplicité et la noblesse des attitudes ; elle est négligée cependant par le public, non seulement parce qu'elle est en médiocre lumière, mais surtout parce qu'à Florence les portes du baptistère de Saint-Jean éclipsent toutes les autres.

En même temps Luca fit, en terre émaillée, les reliefs de l'Ascension et de la Résurrection au-dessus des portes des sacristies ; ce furent ses premiers ouvrages importants dans le genre qui l'a immortalisé.

Il n'y pas lieu de discuter ici si Luca della Robbia n'a pas été devancé par d'autres dans l'application d'une couverte émaillée sur la terre cuite ; c'est possible, mais les produits de cette espèce n'étaient en tout cas que des pavements et des objets usuels. Luca, le premier, en a fait des œuvres d'art d'une exquise décoration architectonique et d'une durée surprenante (1). Il se peut que Brunellesco ait confié à Luca, peu après 1420, l'émaillage des Évangélistes qu'il avait sculptés pour la chapelle des Pazzi à Santa Croce; la Lana n'en a pas moins la gloire d'avoir commandé à Luca le premier ouvrage où ce

L Ascension, par Luca della Robbia 1446. (Photographie d'Alinari.)

maître a pu se manifester à la fois comme sculpteur et comme céramiste. La Lana a donné ainsi à la Toscane un exemple qui a doté le pays d'œuvres uniques en leur genre et l'art chrétien, d'une manifestation nouvelle.

Luca travailla également aux bas-reliefs de l'admirable et sympathique campanile, comme l'avaient fait Giotto et Andrea Pisano. On lui a même attribué, faussement paraît-il, deux statues de ce monument ; les statues du campanile ont pour auteurs Orcagna (?), Donatello, Rosso et plusieurs sculpteurs pisans indéterminés.

Nous avons vu que l'opera avait confié à Donatello une porte en bronze pour l'une des sacristies ; le sculpteur garda la commande dix ans, mais ne fit rien. Pareille mésaventure devait arriver à la Lana avec Michel-Ange.

A son retour de Rome, en 1501, Michel-Ange, âgé seulement de vingt-six ans, fut choisi par l'opera pour exécuter *un gigante*, statue colossale

1. J'ai vu à Gavinana sur l'Apennin, à 800 mètres d'altitude, dans un pays froid et couvert de neige l'hiver, des terres émaillées de Robbia sans la moindre craquelure.

Malgré les écrits sur les Robbia, il reste à faire sur ces maîtres un travail spécial et surtout complet.

de prophète, manquée par un autre sculpteur, Antonio de Duccio.

Avec Michel-Ange la statue devint le célèbre David et, sur ses instances, elle fut transportée devant le palais de la Seigneurie. David, argumenta le sculpteur, a défendu le peuple d'Israël; il faut par cette figure donner un avertissement à ceux qui gouvernent Florence de le faire avec sagesse (1).

Encouragée par le succès obtenu par le David, la Lana fit à Michel-Ange la commande de douze statues des Apôtres. Le contrat de 1503 fut rédigé par un notaire selon l'usage du temps ; il a été conservé.

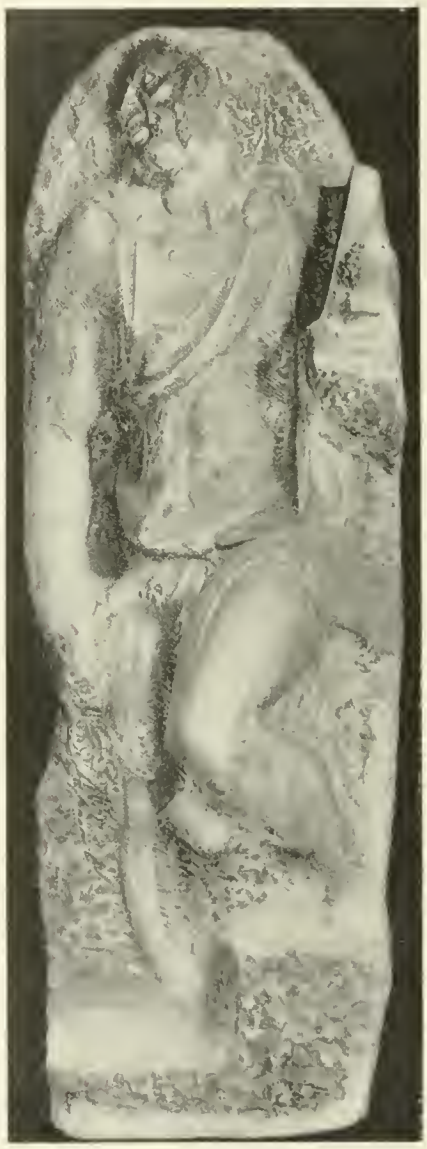
« En l'honneur de Dieu, pour l'ornement de la cité et de l'église de Sainte-Marie de la Fleur, » Michel-Ange sculptera les douze statues à raison d'une statue par an. Tout est prévu dans le contrat : les paiements successifs, les dédits, s'il y a lieu, la qualité du marbre, les dimensions des figures. L'engagement signé par Michel-Ange est formel et cependant il ne livre que l'ébauche de la statue de saint Matthieu ; ce bloc de marbre est à peine entamé, mais on y sent la griffe du lion ; il est conservé dans la cour de l'Institut des Beaux-Arts.

Il n'est resté aucune trace des réclamations que la Lana avait le droit de faire ; elle semble s'être résignée ; peut-être s'est-elle inclinée devant la volonté du pape Jules II, qui, dès 1505, s'était emparé de Michel-Ange. Plus tard, lorsque Léon X, en 1520, demanda au sculpteur les statues pour la chapelle des Médicis à Saint-Laurent, la Lana, déjà à son déclin comme puissance, n'aurait pu, si même elle l'avait tenté, lutter contre le pontife.

La *Pietà* de Michel-Ange, mise derrière l'autel du Dôme, en 1722, est à une place très mauvaise, elle n'est pas appréciée à sa valeur ; elle a des inégalités comme d'autres sculptures du maître, mais aussi de très grandes qualités. Michel-Ange étant à Rome, l'avait faite pour son tombeau, dit-on; on veut que la superbe tête de Nicodème soit le portrait du sculpteur.

1. La statue était, dit-on, en péril sur cette place : on la transporta, en 1873, au musée de l'Académie. Une réplique en bronze fut placée sur la colline de San Miniato. A présent, il est question de refaire la statue en marbre et de la replacer devant le Palais Vieux à la place qu'occupait l'original.

L'opera fit à d'autres artistes des commandes qui ne furent pas exécutées, et même parmi les commandes suivies d'effet il en est dont les auteurs ne peuvent pas être nettement déterminés à cause des surnoms et pour d'autres motifs.



Saint Matthieu (ébauche), par Michel-Ange, 1504
(Cour de l'Institut des Beaux-Arts). (Photographie d'Alinari.)

Par exemple, l'opera commandait à un peintre le modèle d'une statue; il semble que ces figures *finte*, simulées, à grandeur d'exécution, étaient mises à la place qu'elles devaient occuper ; puis le modèle, s'il y avait lieu, était remis à un sculp-

teur; de sorte que quelquefois on ne sait s'il faut attribuer la statue au peintre ou au sculpteur [1].

## XV

De profondes modifications furent opérées en 1842 dans la décoration de l'intérieur du Dôme.

Les deux grandes fresques équestres des capitaines, par Paolo Ucello et Andrea del Castagno, qui étaient sur les murs de gauche de la nef, furent détachées, mises sur toile, non sans

**Reliquaire de San Zanobi**, par Ardili de Florence, 1365. (Photographie d'Alinari.)

dommages et placées au-dessus de deux portes mineures du narthex [2].

Les tombeaux peints en grisaille par Bicci de Lorenzo en l'honneur de Luigi Marsili et de Pietro Corsini furent également enlevés des murailles des nefs, rentoilés et mis dans d'obscures chapelles du chœur. Déjà les douze Apôtres peints sur les murs par Bicci di Lorenzo, en 1427, avaient été couverts d'un lait de chaux.

D'autres fresques, dont quelques-unes étaient peut-être dans l'ancienne église de Santa Reparata, furent également détruites.

Il paraît qu'on eut l'idée un moment de faire disparaître la peinture de la coupole par Zuccheri, ce qui n'eût pas été un grand mal.

Plusieurs des tombeaux décrétés par la Seigneurie furent déplacés et même dénaturés.

En 1463, Pietro da Farnese, chef des forces de Florence, avait livré bataille aux Pisans; l'action tournait contre les Florentins et leur général avait en son cheval tué sous lui. Farnese se releva, enfourcha un mulet, et par son exemple rendit l'espoir aux siens qui gagnèrent la bataille; la même année il mourut de la peste à San Miniato. Pour l'honorer, la République lui fit faire à Sainte-Marie de la Fleur, un tombeau surmonté de sa statue montée sur un mulet ; le sépulcre était orné de lis d'azur, de la croix du Peuple et de l'aigle du parti Guelfe. On dit que le dessin du monument est d'Orcagna, mais d'autres l'attribuent à Angnolo Taddeo Gaddi.

Par un scrupule inexplicable, on a enlevé du tombeau la statue de Farnese monté sur son mulet.

## XVI

L'orfévrerie religieuse de Sainte-Marie de la Fleur est moins importante que celle du baptistère de Saint-Jean ; elle comprend cependant des pièces remarquables. Pendant que Ghiberti travaillait, pour le compte de la Calimala, à la Porte du Paradis, la Lana lui demanda une châsse pour le corps, retrouvé en 1330, de San Zanobi, évêque de Florence. Ghiberti représenta les miracles du Saint; le sujet principal est la résurrection d'un jeune enfant, fils d'une noble française de passage à Florence pour se rendre à Rome. Comme à la porte du Paradis, Ghiberti a fait un tableau en relief avec plans et perspectives ; le travail fut terminé en 1441 [1].

Comme le fit la Calimala à Saint-Jean, la Lana sacrifia plusieurs reliquaires du Dôme pour sub-

1. Dans quelques églises de Florence, il y a encore des statues feintes dans les niches destinées à recevoir des statues en marbre.

C'est là un excellent usage; si on l'avait pratiqué de notre temps en Europe, on se serait évité bien des mécomptes, surtout sur les places publiques.

2. Le report des fresques sur toile est une opération périlleuse ; jadis elle était souvent employée. A présent on n'y a recours que très exceptionnellement, et lorsqu'il n'est pas possible de faire autrement ; autant que possible on cherche maintenant à enlever la fresque avec une couche de l'enduit sur lequel elle est peinte.

1. La châsse est peu visible, étant placée sur l'autel de la chapelle San Zanobi. Le miracle est très populaire à Florence ; il a été peint à l'église San Stefano, sur la prédelle d'un tabernacle de San Zanobi au Dôme, et par R. Ghirlandaio dans un tableau qui est aux Offices; il a donné lieu aussi à de nombreuses images populaires.

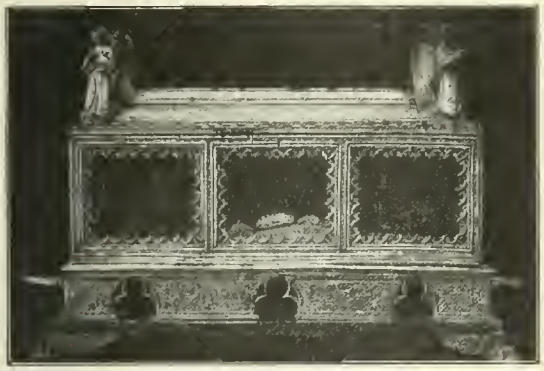
venir, en 1529 et 1530, aux dépenses de la guerre contre les impériaux. Quelques pièces furent restaurées au commencement du XVIIIe siècle, par l'orfèvre Bernardo Holzman. Parmi celles qui sont antérieures au siège ou qui sont plus récentes, on remarque :

San Zanobi.

Un fragment de la tête du saint est renfermé dans un buste en argent décoré de gemmes et de l'écusson de la maison Girolami, descendante de la famille de l'évêque. Ce robuste ouvrage a été exécuté, en 1365, par l'orfèvre Arditi de Florence.

Saint Pierre.

Le reliquaire du XVe siècle renferme dix-huit anneaux de la chaîne de l'Apôtre. Ces anneaux furent, dit-on, donnés à Florence par la comtesse



Reliquaire des chaînes de saint Pierre, XVe siècle.
(Photographie d'ALINARI.)

Mathilde, au XIIe siècle. La basilique de Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome, possède d'autres fragments de cette chaîne. Ils proviennent, selon la tradition, de Jérusalem et furent donnés au pape saint Léon le Grand (pontificat de 440 à 450) par l'impératrice Eudoxie, femme de Valentinien III. Au temps de la République de Florence, les chaînes étaient sorties du tabernacle, le 1er août, en présence de la Seigneurie et des consuls de la Lana.

Santa Reparata.

Un des bras de la sainte fut donné au Dôme en 1352 ; au siècle suivant, il fut déposé dans un très beau reliquaire de style ogival exécuté par l'orfèvre florentin Francesco Vanni.

Saint Jérôme.

Des fragments d'un bras et de la mâchoire du Saint sont renfermés dans un reliquaire surmonté de la statuette de saint Jérôme ; cette pièce remarquable est de 1487. Elle porte l'écusson du donateur, le chanoine Manegli, et l'agneau bannièré de la Lana.

Saint Jean.

Un doigt du Saint est renfermé dans un reliquaire construit, en 1512, par Pier Giovanni di Matteo Mattei.

Reliquaire de saint Antoine, XVIe siècle.
(Photographie d'ALINARI.)

Saint Antoine, abbé.

La pièce est du XVIe siècle. Elle contient des reliques de saint Antoine, de saint Sébastien et de saint Louis, roi de France.

D'autres reliquaires renferment des fragments des instruments de la Passion et des reliques de saint Philippe de Neri, de sainte Marie Madeleine, de saint Giusto, évêque, de saint Sébastien. Le Dôme possède de nombreuses autres reliques, mais elles ne sont pas dans des reliquaires à

signaler particulièrement (1). Les autels des chapelles sont pourvus de ces grandes et belles lampes suspendues, très en usage à Florence ; plusieurs sont du XVe siècle.

L'autel de San Zanobi est surmonté d'un très beau ciboire en argent, exécuté par Bambi, au XVIIe siècle.

Toutes ces pièces sont dignes des célèbres orfèvres de Florence.

## XVII

SAINTE-Marie de la Fleur, considérée comme œuvre d'architecture, a donné lieu à de nombreuses discussions et comparaisons ; on a été jusqu'à lui refuser le caractère religieux, comme si le caractère religieux d'un édifice consacré au culte pouvait se définir par des formules.

Est-il besoin de faire remarquer que ce caractère varie selon les époques et les pays et que dans une même cité on trouve des églises, de style et de décoration absolument différentes, qui inspirent aux fidèles un égal sentiment religieux?

Je suis un ignorant en architecture ; il m'importe peu qu'un architecte ait manqué certaines proportions, du moment où je n'en suis pas choqué.

Il m'est indifférent que le constructeur soit un savant, ou un ignorant ayant violé les règles de son métier (2), du moment où il a fait une grande chose.

Je juge par mes impressions, sans chercher à en analyser les motifs.

Et en ceci je suis du peuple.

Comme le peuple de Florence, j'aime et j'admire la cathédrale et suis un *cupolino* (3).

Au surplus, il y a divergence d'opinion dans les écrits sur Sainte-Marie de la Fleur.

Je partage en tous points celles d'un éminent architecte, qualifié plus que personne pour l'architecture toscane (4).

1. Pour les reliquaires, voir un travail intéressant publié, en 1900, par M. Arnaldo Cocchi de Florence.

2. Charles Garnier, l'architecte du théâtre de l'Opéra de Paris et du Casino de Monte Carlo, se plaisait à répéter que Michel-Ange ne connaissait pas la grammaire de l'architecture.

3. Ici on appelle ainsi le Florentin qui professe une admiration sans bornes pour sa cité, personnifiée dans la merveilleuse coupole de Brunellesco.

4. M. le baron de Geymüller, membre de l'Institut de France, (article dans le *Cicerone* par J. Burckardt).

Il s'exprime ainsi :

« Les Florentins exigeaient de leurs maîtres « quelque chose d'inouï et que l'on n'eut jamais « vu ; et jusqu'à un certain point les maîtres ont « obéi. Juger l'édifice en le comparant à la cathé- « drale de Cologne, c'est d'avance gâter son « plaisir sans nécessité. Dans un style secondaire « et mêlé, tel que le gothique italien, une harmo- « nie sévère ne saurait *a priori* être obtenue « dans de telles conditions. Mais dans les limites « qui lui étaient imposées l'art a créé une œuvre « grande et originale. »

Au surplus encore, mon but essentiel dans la présente étude n'a pas été la description de Sainte-Marie de la Fleur.

J'ai voulu faire ressortir, plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, le rôle de la Lana dans l'édification de l'édifice.

Ni en Italie, ni ailleurs, on ne trouve un pareil exemple à citer.

Durant deux siècles, la Lana appliqua son intelligence, ses soins et une partie de ses deniers au mandat que la Commune lui avait confié.

Elle ne faillit que sur un point : la façade.

Elle sut attacher à l'œuvre deux hommes de génie : Giotto et Brunellesco.

Si un autre génie, Michel-Ange, lui a manqué, c'est qu'il était indomptable dans son indépendance ; mais du moins elle a eu l'intuition de la force de cet artiste unique, en lui confiant le *gigante* et les douze Apôtres (1).

Elle sut tirer parti des talents de Gaddo Gaddi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Castagno, D. Ghirlandaio, Verrocchio.

Elle fournit à Luca della Robbia l'occasion de se manifester dans un art nouveau qui devint une gloire pour Florence.

Elle fit appel à tous les avis nationaux, ou étrangers.

Et cependant cette Lana était une corporation de marchands de lainages !

Mais elle émanait d'un peuple artiste, catholique, patriote, et travaillait *ad reverentiam et decus omnipotentis Dei et Beate Virginis et ad honorem et decorem Florentine civitatis.*

*(A suivre.)* GERSPACH.

1. En 1563, Michel-Ange avait déjà exécuté des sculptures remarquables, notamment le *Bacchus* ivre et la *Pietà*, mais ces ouvrages n'avaient pas donné la mesure de sa puissance.

# Les Origines de l'Architecture gothique.

## Les Premières Croisées d'Ogives en Angleterre.

Observations de M. le comte DE LASTEYRIE et réponse de M. John BILSON.

NOS lecteurs se rappellent l'intéressant mémoire de M. Bilson sur les premières croisées d'ogives de l'Angleterre. Les conclusions de ce travail n'ont pas été accueillies partout sans réserves, et avant même qu'en eut paru dans nos colonnes, la traduction française, un de nos archéologues les plus autorisés, M. le comte de Lasteyrie, membre de l'Institut et professeur à l'École des Chartes, en avait fait le sujet de judicieuses observations dans un discours prononcé à Caen, il y a quelques mois, comme directeur de la Société des Antiquaires de Normandie. Nous avons pensé être agréable à nos lecteurs en reproduisant ici la partie essentielle de cet important discours, et en y joignant les observations par lesquelles M. Bilson a répondu aux doutes et aux critiques formulés par M. de Lasteyrie :

LES causes qui ont donné naissance à l'art gothique et qui ont présidé à son prodigieux épanouissement ne peuvent donc laisser place à aucun doute.

Je serai moins affirmatif en ce qui concerne une autre question que la grande majorité des archéologues français semble aujourd'hui considérer comme pleinement résolue, et sur laquelle je ne crois pas que le dernier mot soit dit encore.

Où faut-il chercher le berceau de l'architecture gothique ?

Tout le monde, à l'étranger comme chez nous, est d'accord pour en faire honneur à la France ; mais à quelle partie de notre pays appartient-il plus spécialement ? Voici le point délicat.

La plupart de nos savants sont d'accord pour affirmer qu'elle est née dans la partie septentrionale de l'Ile-de-France, dans la région comprise entre les rives de la Seine, de l'Oise et de l'Aisne. C'était l'opinion de Quicherat et de Viollet-le-Duc, et j'ai quelque peu contribué à la répandre, pour ma part, car je l'ai professée longtemps, et, pour l'étayer d'arguments solides, j'ai inspiré à certains de mes élèves, devenus aujourd'hui des maîtres, des travaux qui leur ont valu une réputation méritée.

Plus je vais cependant, et plus je suis convaincu qu'il y a lieu d'amender un peu cette doctrine, et de faire aux architectes de l'Ile-de-France une part un peu moins exclusive dans la genèse de l'art gothique.

Ce n'est pas, bien entendu, que je veuille contester un seul moment le rôle capital qu'ils ont joué dans la rapide transformation de l'architecture française au XII^e siècle. Mais j'ai de puissantes raisons de croire que ce mouvement irrésistible, qui entraînait les constructeurs français dans des voies nouvelles, n'était pas limité à l'Ile-de-France. D'autres provinces y ont participé et, le jour où de dignes émules de mon ami Lefèvre Pontalis leur auront consacré des monographies archéologiques, aussi complètes que celle dont il a gratifié le Soissonnais, on aura la preuve, je n'en doute pas, que, si vers le début du XII^e siècle, quelque méchante fée avait pu d'un coup de baguette faire disparaître toute l'Ile-de-France, l'architecture gothique n'en serait pas moins née. Sans doute, elle aurait affecté des caractères un peu différents de ceux qu'elle a revêtus, son évolution eût peut-être été moins rapide et son succès moins général : mais comment mettre en doute son prochain avènement, quand on voit, dès le début du XII^e siècle, certains édifices de l'Anjou, et surtout de la Bourgogne, contenir déjà en germe les éléments essentiels de l'architecture gothique.

Et la Normandie même, est-il bien sûr qu'on lui attribue toute la part qui lui est due dans la genèse de l'art gothique ? C'est une question qui mérite d'attirer votre attention, Messieurs, car elle a été l'objet, dans des travaux récents, d'appréciations tout à fait contradictoires.

Depuis que Georges Bouet et Ruprich-Robert ont démontré que les belles voûtes de Saint-Étienne de Caen sont une addition à la construction première,

depuis qu'un examen plus minutieux des monuments a fait reconnaître que les grandes églises romanes de Normandie avaient été bâties primitivement sans voûtes sur la nef, et que celles qu'on y voit aujourd'hui ont été ajoutées après coup, on a conclu un peu vite que les architectes normands n'avaient en rien contribué à la formation de l'architecture gothique. Mais il y a là une affirmation dont l'exactitude, je suis obligé de l'avouer, n'est pas démontrée, car, en réalité, nous ne savons pas à quelle époque remontent les remaniements que nous constatons à Saint-Étienne de Caen, à Boscherville, à Lessay, etc. L'opinion commune est qu'ils ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du XII^e siècle. Je suis très disposé à le croire, je l'ai souvent dit dans mes leçons, et mon ami Lefèvre-Pontalis l'a répété dans son beau livre, mais personne n'en a encore administré la preuve tout à fait certaine, et je suis obligé d'avouer que M. Louis Régnier, était peut-être dans le vrai quand il a dit : « Les voûtes normandes peuvent tout aussi bien remonter à 1130 qu'à 1160 : leur date exacte est un problème dont nous n'avons pas encore la solution » (1).

Et la question que je pose ici, un autre archéologue de grande valeur, mon très savant ami M. Anthyme Saint-Paul, l'a posée avant moi en termes que vous me permettrez de rappeler :

« L'heure me semble venue, dit-il, de nous demander s'il faut, oui ou non, associer la Normandie au mouvement transitionnel... La Normandie a mis autant d'ardeur à adopter la nervure, que le bassin de l'Oise à s'emparer de l'arc brisé... Enclin à multiplier les lignes dans les archivoltes, les jambages, les piliers, le Normand ne pouvait manquer de les ramifier dans les voûtes. De là les voûtes à huit divisions sur plan carré, comme celles de la tour Saint-Romain (à Rouen) : de là les voûtes sexpartites, comme celles de Caen et de Creully ; et parmi ces voûtes, j'en suis convaincu, il en est d'antérieures à Saint-Denis ou tout au moins contemporaines. A plus forte raison seraient antérieures ou contemporaines les voûtes à croisées simples, comme celles de Montivilliers (croisillons), de Fontaine-Henry, de Lessay (2). »

J'ai peine à croire, je le déclare, qu'aucun des exemples invoqués ici par M. Anthyme Saint-Paul puisse être antérieur à 1140. Mais, dans l'état actuel de la science, il est difficile de l'affirmer ; bien plus, depuis que mon savant ami a écrit ces lignes, il a pu trouver des arguments nouveaux dans un mémoire très documenté et très habilement présenté, qu'un archéologue anglais, plein de talent, a consacré aux origines de l'architecture gothique et aux plus anciens exemples de croisées d'ogives dont les églises anglaises de style normand offrent actuellement des exemples (1).

Le mémoire de M. Bilson est assez important et encore assez peu connu en France pour que vous me permettiez de vous en présenter un résumé rapide. Il tend à prouver qu'il existe dans un certain nombre d'édifices normands d'Angleterre des voûtes sur croisées d'ogives remontant non seulement au début du XII^e siècle, mais peut-être même aux trois ou quatre dernières années du XI^e. Elles seraient donc aussi anciennes, peut-être même davantage, que les plus anciennes voûtes d'ogives que l'on ait encore signalées dans l'Ile-de-France. Ces voûtes anglo-normandes se rencontreraient non seulement sur les bas-côtés, mais même sur le chœur ou sur la nef d'édifices achevés avant 1135.

Voilà qui est de nature à faire tressaillir tous les archéologues de Normandie : car, si leurs ancêtres ont introduit d'aussi bonne heure les ogives en Angleterre, il n'est pas possible qu'ils n'en aient pas élevé à la même époque dans leur province d'origine, il n'est pas probable que toutes aient disparu, il faut donc vous mettre en chasse, Messieurs, pour les retrouver : il faut explorer méthodiquement toutes vos églises, scruter à fond tous les textes qui s'y rapportent, car, enfin, nous pouvons avoir péché par excès de critique, nous pouvons avoir rajeuni ces monuments outre mesure.

Aucune question ne mérite un examen plus approfondi, car s'il est prouvé que, dès l'aurore du XII^e siècle, les architectes normands ont su jeter des croisées d'ogives au-dessus du vaisseau central de leurs églises, c'est en Normandie qu'il faut placer le berceau de l'architecture gothique, et non dans l'Ile-de-France : car, à cette date, on n'en était pas là sur les bords de la Seine, de l'Oise et de l'Aisne, on ignorait encore tout le parti qu'on pouvait tirer de la croisée d'ogive, on en faisait de timides essais sur les collatéraux, sur le chœur des petites églises rurales, on n'osait pas en jeter sur la nef des grandes églises.

Si, donc, les architectes normands ont osé le faire avant 1130, qu'on en trouve la preuve en Angleterre

1. *Les origines de l'architecture gothique*, dans les *Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Pontoise*, t. XVI, pp. 119 et 120.

2. *La transition*, pp. 27-28 (Extr. de la *Revue de l'Art chrétien* de 1895).

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, pp. 365-393, et 463-480.

ou dans la Normandie continentale, peu importe, c'est un nouveau titre d'honneur pour votre province. Reprenez donc, Messieurs, l'étude de vos églises, mettez-vous en quête des vieilles ogives, tâchez d'en découvrir les dates, et si elles confirment ce que je viens de dire, faites-nous-le vite savoir pour la plus grande gloire de la Normandie !

Je ne voudrais pas, Messieurs, refroidir une ardeur qui se manifeste par d'aussi chaleureux applaudissements, mais avant de vous laisser partir en campagne, je dois loyalement vous avertir que si votre chasse aux ogives était un peu fructueuse, je ne serais pas le dernier à m'en réjouir, mais je serais le premier à m'en étonner.

Le motif qui me fait parler ainsi, c'est qu'en Angleterre, où M. Bilson a déployé tant d'ingéniosité dans ses recherches, les résultats qu'il a obtenus ne me paraissent pas être aussi probants qu'il l'imagine.

Je ne voudrais pas entamer ici une discussion technique qui serait longue et qui paraîtrait bien aride aux dames qui m'écoutent. Je n'oserais d'ailleurs discuter publiquement les théories d'un auteur aussi compétent, avant d'avoir pu aller les contrôler sur place. Mais je me crois autorisé à faire certaines réserves et à manifester la crainte que M. Bilson ne se soit laissé entraîner par l'intérêt de sa thèse et n'ait vieilli à l'excès la plupart des édifices dont il parle.

Voici la cathédrale de Durham, par exemple, qui est comme la pierre angulaire de tout son système. Elle est entièrement voûtée d'ogives, et M. Bilson assure que ses voûtes n'ont jamais été refaites (1). Or, des textes très positifs nous renseignent sur les diverses étapes de la construction, et si on doit les appliquer à l'état actuel du monument, comme le soutient M. Bilson, il est certain que les architectes normands avaient alors une avance marquée sur leurs confrères de l'Europe entière et que les architectes de l'Ile-de-France, en particulier, doivent saluer en eux leurs précurseurs, car aucun n'aurait osé à pareille date jeter une voûte d'ogives en travers de la nef d'une cathédrale.

Les dates exactes des voûtes de l'église de Durham ont donc une importance capitale. M. Bilson se flatte d'avoir, pour les déterminer, des témoignages contemporains et par conséquent irréfutables (2).

Ils nous apprennent que la première pierre de l'édifice fut posée par l'évêque Guillaume de Saint-Calais, le 11 août 1093 (1).

Nous n'avons pas d'indication formelle sur l'état d'avancement des travaux lorsque Guillaume mourut en 1096. Nous savons seulement qu'il s'était mis d'accord avec les moines appelés à desservir le siège épiscopal pour bâtir l'église à ses frais, pendant que les moines prenaient à leur charge la construction du monastère qui devait les abriter. Mais à sa mort cette convention ne fut plus observée et les moines, abandonnant la construction des lieux réguliers, mirent toutes leurs ressources à continuer la cathédrale. Ils travaillèrent si bien qu'en 1099, lorsque Raoul Flambard monta sur le siège de Durham, on en était à la nef (2). Le nouvel évêque poursuivit l'œuvre, mais avec des alternatives d'ardeur et de relâchement, suivant que les oblations des fidèles étaient plus ou moins abondantes. A la fin de son épiscopat, en 1128, la nef était élevée jusqu'à la naissance des voûtes (3). Celles-ci furent bâties par les soins des moines pendant la vacance du siège qui dura jusqu'à l'avènement de Geoffroy Le Roux, en 1133 (4).

La chronique, en nous apprenant que le chœur de la cathédrale de Durham fut commencé par Guillaume de Saint-Calais et terminé avant 1099 (5), ne nous

1. Sauf celles du chœur, mais qui elles-mêmes auraient été rebâties au XIII^e siècle sur le même type que les voûtes originales. J'en reparlerai plus loin.

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 374.

1. « Est autem incepta M XC III Dominicæ Incarnationis anno, pontificatus autem Willelmi XIII ». (*Symeonis monachi Dunhelm., libellus de exordio Dunhelm. eccl.*, éd. Arnold dans la collection des *Rolls*, I, p. 129).

2. « [Willelmus de Sancto Carilefo] qui opus inchoavit, in decernando statuerat ut episcopus ex suo ecclesiam, monachi vero suas ex ecclesiæ collectis facerent officinas Quod illo cadente cecidit. Monachi enim omissis officinarum ædificationibus, opere ecclesiæ insistunt quam usque navem Rannulfus jam factam invenit. » (*Ibid.*, p. 140.)

3. « Circa opus ecclesiæ modo intentius, modo remissius agebatur, sicut illi [Rannulfo] ex oblatione altaris et cœmeterii vel suppetebat pecunia, vel deficiebat. His namque sumptibus navem ecclesiæ circumductis parietibus, ad sui usque testudinem erexerat. » (*Ibid.*, p. 139.)

4. « Vacavitque episcopatus per quinquennium. Eo tempore navis ecclesiæ Dunelmensis, monachis operi instantibus, peracta est. » (*Ibid.*, p. 141.)

5. M. Bilson croit qu'il fut bâti entre 1096 et 1099, car on sait qu'à l'avènement de Raoul Flambard, en 1099, chœur et transept étaient terminés. Or on constate certaines différences entre l'ordonnance du chœur et celle du transept, d'où l'on peut conclure que le chœur était achevé à la mort de Guillaume de Saint-Calais, en 1096, et que c'est au transept que s'étaient mis les moines, lorsqu'ils s'étaient occupés de continuer la construction pendant les trois ans qui s'écoulèrent entre la mort de l'évêque Guillaume et l'avènement de Raoul Flambard. (Bilson, *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 375.) Je ne m'arrêterai pas pour le moment à discuter ce point.

dit pas s'il était voûté ; mais s'il ne l'était pas, il le fut bientôt, car on procéda en 1104 à la translation solennelle des reliques de saint Cuthbert dans un monument situé à l'extrémité orientale de l'église, c'est-à-dire au fond du chœur, et Guillaume de Malmesbury nous raconte un fait miraculeux qui se passa à cette occasion. On était embarrassé pour mettre les reliques en place, car le chœur était encore encombré par les cintres de la voûte que l'on venait d'achever (1). Mais, dans la nuit qui précéda la cérémonie, saint Cuthbert eut l'obligeance de venir les enlever lui-même (2).

L'église cathédrale de Durham était donc entièrement voûtée en 1133. M. Bilson cherche à démontrer que les voûtes étaient sur croisées d'ogives et que, sauf sur le chœur, c'étaient les mêmes que nous voyons aujourd'hui, attendu que les textes ne mentionnent plus dans la suite aucune reconstruction totale ou partielle.

Pour moi, je crains bien que la cathédrale de Durham ne nous fournisse une seconde édition de l'histoire de la cathédrale de Coutances, et avant d'admettre que le chœur d'une église anglaise quelconque ait été voûté d'ogives dès 1096 ou 1099, c'est-à-dire pas loin d'un demi-siècle avant la construction des voûtes de Saint-Denis, j'attendrai qu'un minutieux examen archéologique m'en ait rendu sûr et trois fois sûr.

M. Bilson s'est bien douté que ses assertions rencontreraient quelque scepticisme chez ses confrères, aussi a-t-il déployé beaucoup de talent, photographié et dessiné beaucoup de détails pour les convaincre. Mais ce sont précisément ses dessins qui ont le plus contribué à fortifier mes doutes. Il y en a un tout spécialement (3) qui me paraît prouver ce dont vous vous doutez tous, c'est que les ogives des bas-côtés du chœur ont été ajoutées après coup, car on les a maladroitement introduites dans une place qui ne leur était pas destinée et elles masquent une partie des moulures de l'arcade qui les avoisine. J'y trouve la preuve que les bas-côtés du chœur de Durham étaient primitivement voûtés d'arêtes (4).

La partie haute du chœur l'était aussi, ce qui n'a rien d'anormal, puisque la Trinité de Caen et Saint-Georges de Boscherville offrent des exemples analogues. M. Bilson, qui connaît si bien l'architecture normande, n'aurait jamais pu concevoir le moindre doute sur ce point, si, convaincu que les bas-côtés avaient été, dès le début, voûtés d'ogives, il ne lui avait paru par trop invraisemblable qu'on eût employé cet artifice de construction sur de petits espaces comme les collatéraux, et omis de le faire pour de grandes voûtes comme celles du chœur où les nervures étaient bien autrement utiles.

Mais je répète que les bas-côtés ne devaient avoir à cette époque que des voûtes d'arêtes, l'argument n'a donc aucune valeur, et on doit conclure, sur la foi de tous les exemples connus, que le chœur de Durham ne possédait, au début du XII^e siècle, que des voûtes d'arêtes.

M. Bilson a constaté qu'en bâtissant le transept de Durham, entre 1096 et 1099, on ne comptait point le voûter, car il n'existe sur le mur occidental aucune trace des piédroits que les architectes n'auraient pas manqué de placer à chaque retombée de voûtes, si cette partie de l'édifice avait comporté dans le projet primitif des ogives ou simplement des voûtes d'arêtes. Mais, ajoute-t-il, on changea de plan en cours d'exécution, car on introduisit dans la construction du mur oriental des piédroits qui correspondent aux voûtes d'ogives sur plan barlong, dont le transept est actuellement recouvert. Celles-ci ayant mêmes profils que celles du chœur, doivent être à peu près du même temps, c'est-à-dire de 1099 environ ou tout au plus de 1104 (1).

Je crois qu'ici encore M. Bilson se trompe, car les travaux ayant commencé par le chœur, le mur oriental du transept ne saurait être postérieur au mur occidental, à moins d'avoir été reconstruit après coup. Or, s'il a été bâti pour porter des voûtes, il est certainement moins ancien que celui de l'Ouest, puisque ce dernier appartient à un stage de la construction qui n'en comportait pas (2). Il est donc certain qu'il n'appartient pas à la construction première, et comme il offre, dit M. Bilson, la plus grande ressemblance avec le chœur, voilà un argument de plus pour soutenir que le chœur a subi des retouches considérables et qu'aucune des croisées d'ogives qu'on y voit n'est aussi vieille que le dit M. Bilson.

Arrivons aux voûtes de la nef. Elles auraient été bâties, les basses entre 1099 et 1128, les hautes entre

1. « Materia lignorum, quæ recentem presbyterii testudinem sustinebat. » (Will. Malmesb., *De gestis pontificum*, l. III, c. 135.)

2. *Ibid.*

3. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, fig. 12, p. 379.

4. Les églises normandes contemporaines de Guillaume de Saint-Calais et de Raoul Flambard en offrent beaucoup d'exemples.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 466.

2. La phototypie fig. 24 (p. 390), rapprochée de celle qu'il a donnée à la p. 467 (fig. 27), prouve clairement ce que j'avance ici.

1128 et 1133. Nous avons dans l'Ile-de-France trop de collatéraux voûtés d'ogives pendant les trente premières années du XII^e siècle pour qu'on doive *à priori* se refuser à croire qu'un architecte normand du même temps ait pu en faire de semblables. Mais, pour les voûtes hautes, il est bien certain que les croisées d'ogives barlongues, qui couvrent actuellement la nef de Durham n'appartiennent point au plan primitif, car il a fallu relancer des corbeaux dans les murs pour en recevoir les retombées [1], aucun piédroit n'ayant été prévu à cet effet par l'architecte de Raoul Flambard. L'ordonnance de la nef prouve à l'évidence que si on a vraiment construit entre 1128 et 1133 les voûtes dont parle le continuateur du moine Syméon, c'étaient de grandes voûtes d'arêtes sur plan carré, analogues à celles qui ont dû couvrir à l'origine la nef de Saint-Étienne de Caen.

Donc, à part peut-être dans les bas-côtés de la nef, il n'y a pas, je crois, à Durham, une seule croisée d'ogives qui puisse être antérieure à l'an 1133.

Je ne vous fatiguerai point à discuter l'âge de toutes les autres voûtes dont a parlé M. Bilson. Pour plusieurs, il se trouve en contradiction formelle avec Félix de Verneilh sur des points de fait et, pour me prononcer entre deux hommes dont la science et la sincérité marchent de pair, il faudrait que je puisse apporter un témoignage personnel qui exige une étude attentive sur le monument même.

Je n'ai point eu d'ailleurs la prétention de vous apporter ici une critique approfondie du système de M. Bilson, ni une solution définitive de l'important problème qu'il a soulevé. J'ai voulu seulement, par un exemple, vous montrer combien il règne encore d'incertitude sur des questions que l'on s'est trop pressé de croire pleinement résolues.

---

*Post-scriptum en réponse à M. le comte de Lasteyrie.*

DANS son *Discours sur les origines de l'architecture gothique*, prononcé le 7 janvier 1901 à la séance publique de la Société des Antiquaires de Normandie, M. le comte de Lasteyrie m'a fait l'honneur de résumer et de critiquer les conclusions mises en avant dans mon mémoire sur les premières croisées d'ogives en Angleterre [1]. Il lui semble difficile d'admettre que les plus anciennes voûtes d'ogives que j'ai décrites puissent remonter à des dates aussi précoces que celles que je leur ai attribuées. Comme la question est d'une importance considérable, je n'ai guère besoin de m'excuser d'ajouter quelques mots en réponse aux objections d'ordre général que M. de Lasteyrie oppose à mes conclusions, et à ses objections spéciales aux dates que j'ai assignées aux voûtes de la cathédrale de Durham.

Traitant d'abord des considérations générales, je tiens à déclarer, pour commencer, que je suis complètement d'accord avec M. de Lasteyrie quand il dit qu'il ne prétend pas « contester un seul moment le rôle capital qu'ils (les architectes de l'Ile-de-France) ont joué dans la rapide transformation de l'architecture française au XII^e siècle » (p. 26). Depuis le jour où ils commencèrent à développer la croisée d'ogives en l'associant à l'arc en tiers-point (que cette date doive se placer en 1125 ou un peu plus tôt), j'admets complètement que l'Ile-de-France prit la tête du mouvement. La question qui se pose est de déterminer le rôle des différentes provinces avant ce moment. Je ne m'occupe pas pour l'instant des provinces telles que l'Anjou ou la Bourgogne, par exemple ; je me limite aux œuvres des architectes normands et anglo-normands.

Je ne prétends pas que les architectes normands aient inventé l'architecture gothique ; au contraire, dans mon mémoire, je me suis expressément mis en garde con-

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, fig. 28, p. 469.

1. *The Beginnings of Gothic Architecture. Norman Vaulting in England*, dans le *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 3^e série, t. VI, p. 289 et s. Traduction dans la *Revue de l'Art Chrétien*, t. XII (1901), pp. 365-393 et 463-480. — Les références qui suivent renvoient à la traduction.

tre toute prétention de ce genre. Mais les études que j'ai faites des premières croisées d'ogives en Angleterre m'ont conduit à cette conclusion, que les Normands ont adopté et ont tenté de développer la croisée d'ogives associée à l'arc plein cintre seul ; que ces tentatives précoces montrent, tant au point de vue du style que du système de construction, une indépendance entière de l'influence de l'Ile-de-France ; et que si l'on en juge par les faits acquis jusqu'à ce jour, les plus anciennes de ces voûtes normandes sont antérieures à la période de développement systématique de la croisée d'ogives dans l'Ile-de-France.

Je sais bien que ces conclusions sont opposées à la doctrine acceptée par la majorité des archéologues français, qui attribuent l'invention et le développement de la croisée d'ogives exclusivement à l'Ile-de-France [1]. Il est important de constater que M. de Lasteyrie incline à croire qu'« il y a lieu d'amender un peu cette doctrine, et de faire aux architectes de l'Ile-de-France une part un peu moins exclusive dans la genèse de l'art gothique » (p. 26). Il va même assez loin pour admettre que l'architecture gothique aurait pu apparaître même si l'Ile-de-France n'avait pas existé (p. 27). Si ce point est admis, alors il ne peut certes pas y avoir, *a priori*, d'objections à la théorie que des croisées d'ogives aussi anciennes et même plus anciennes que celles de l'Ile-de-France aient pu exister dans d'autres provinces.

Hors les dates précises des plus anciennes croisées d'ogives, sur quelles probabilités repose cette théorie ? Je pense qu'il faut admettre que, du moins en ce qui concerne les monuments encore existants, l'architecture romane de la Normandie et de l'Angleterre à la fin du XI^e siècle était incontestablement en avance sur celle de l'Ile-de-France. Dans la construction de voûtes d'arêtes sur des plans irréguliers, quel monument de l'Ile-de-France témoigne d'une habileté égale à celle que l'on a montrée dans les cryptes de Winchester et de Worcester ? Même pour les premières années du XII^e siècle, nous serons amenés aux mêmes conclusions, si nous comparons les grandes églises de Normandie et d'Angleterre avec la nef de Saint-Germain des Prés, une des plus riches abbayes du Nord de la France. Pourquoi dès lors serions-nous surpris de trouver la Normandie en avance sur l'Ile-de-France ?

Nous ne devons pas davantage être étonnés de trouver des innovations, à la fin du XI^e siècle, plutôt dans les monuments anglo-normands que dans ceux de la Normandie elle-même ; car nous ne devons pas oublier qu'à cette époque l'architecture normande était dans un état plus florissant en Angleterre que dans le duché ; témoins les nombreux et vastes monuments commencés de ce côté de la Manche, tandis que précisément à cette époque la Normandie souffrait de graves désordres politiques et sociaux sous le duc Robert [1]. Les efforts des Normands se concentraient naturellement sur l'Angleterre, ce nouveau champ qui promettait tant à leur activité.

Si je comprends bien M. de Lasteyrie, il considère que des voûtes ayant été élevées dans une église normande ou anglo-normande (peu importe l'une ou l'autre) à la fin du XI^e siècle ne peuvent avoir été que des voûtes d'arêtes et non des voûtes d'ogives. Je ne me rappelle pas que cette objection ait été élevée quand M. Lefèvre-Pontalis

1. *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e siècle*, par Eugène Lefèvre-Pontalis, t. I, p. 96.

1. Voir *Orderic Vital*, VIII, c. 15, fin.

a attribué, sans la preuve d'aucun document, les croisées d'ogives de Rhuis et d'Auvillers à la fin du XIe siècle, pour ne rien dire de la date qu'il avait d'abord assignée au déambulatoire de Morienval. Devons-nous, dès lors, prétendre que ce qui était possible à ce moment dans l'Ile-de-France était impossible en Normandie ou en Angleterre ? Les présomptions que l'on peut tirer du caractère général de l'architecture dans ces deux contrées me paraissent conduire dans le sens opposé.

Mettons de côté, pour un moment, la question de la date des premières croisées d'ogives en Angleterre, et comparons ces voûtes avec celles qui surmontent les travées orientales des bas-côtés de Saint-Étienne de Beauvais, que M. Lefèvre-Pontalis attribue à 1120 environ [1]. Au point de vue du style et du détail, et, ce qui est beaucoup plus important, au point de vue du système, les voûtes anglaises représentent un état de développement moins avancé que celles de Saint-Étienne. Dans tous les plus anciens exemples de l'Angleterre, pendant que les doubleaux sont en plein-cintre (ou peu s'en faut), les ogives sont des arcs de cercle tracés de centres placés au-dessous du niveau de leur naissance, afin d'éviter d'élever les clefs des ogives beaucoup au-dessus de celles des doubleaux. Dans les voûtes des bas-côtés de Saint-Étienne, les doubleaux sont considérablement surhaussés, de manière à ce que l'ogive ait pu être tracée en plein-cintre ou peu s'en faut. Mais avant que ce progrès ait pu être atteint, on avait dû passer par un premier degré, représenté par les voûtes anglaises, et, à ma connaissance, il ne se trouve pas d'exemples de ce premier degré dans les voûtes de l'Ile-de-France.

1. *Ouvrage cité*, I, 76.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier que les voûtes anglaises dont il est question ne sont pas simplement des voûtes isolées sous des tours ou sur une seule travée, mais, dans quelques cas, s'étendent sur toute la longueur des bas-côtés de grandes églises de dimensions encore inconnues alors en Normandie ou dans l'Ile de-France.

Comme M. Dehio l'a dit, les voûtes sexpartites du groupe de Caen ont une grande importance dans la question de relation de date [1]. M. de Lasteyrie allègue l'opinion commune qu'elles ne sont pas antérieures à la seconde moitié du XIIe siècle, mais il admet que M. Régnier «était peut-être dans le vrai quand il a dit : les voûtes normandes peuvent tout aussi bien remonter à 1130 qu'à 1160» (p. 28). La voûte la plus imparfaite — une croisée d'ogives quadripartite divisée par un arc doubleau portant un mur de refend — qui se trouve dans ce groupe est inconnue dans l'Ile de France, et cette forme a dû être précédée d'expériences faites avec la simple voûte quadripartite. L'argument de M. Dehio, que le développement de ces diverses variétés a exigé trop de temps pour que l'on puisse admettre l'influence de l'Ile de France, mène également à cette conclusion, qu'il n'est pas extraordinairement hardi de placer le commencement de ces expériences vers le début du XIIe siècle.

J'arrive maintenant aux objections spéciales que M. de Lasteyrie élève contre les dates que j'ai assignées aux voûtes de la cathédrale de Durham. Mais, avant d'essayer de répondre à ces objections, je dois éclaircir deux points sur lesquels M. de Lasteyrie ne m'a pas compris. Je n'ai pas dit que le chœur de Durham ait été terminé avant 1099 (p. 34). Au contraire, rien ne

1. *Die Anfänge des gothischen Baustils*, par G. Dehio, 1896.

prouve qu'il fût achevé avant 1104, date de la translation du corps de S. Cuthbert dans le nouveau chœur. Il ne me paraît pas probable que l'achèvement du chœur coïncide exactement avec l'installation de l'évêque Ralph Flambard, et je ne vois pas que le texte de la chronique autorise cette affirmation. J'interprète les mots *usque navem Rannulfus jam factum invenit* (1) dans ce sens, que les travaux étaient alors (1099) avancés jusqu'à la nef, mais cela ne prouve aucunement que le chœur fût fini alors. La conclusion que j'ai proposée, c'est que les voûtes du chœur devaient être terminées en 1104.

En ce qui concerne le mur est du transept, il me paraît évident que je ne me suis pas bien fait comprendre, car l'idée que je voulais exprimer ne donne pas prise à la critique formulée, p. 37, par M. de Lasteyrie. Mon opinion est que le mur est du transept (nord et sud), jusqu'au-dessus du triforium, a été construit pour recevoir des voûtes, comme dans le chœur, avec lequel ce côté du transept forme une suite non interrompue, mais qu'on abandonna le projet de bander des voûtes au-dessus du croisillon sud, et on construisit la claire-voie pour supporter une charpente apparente (2). Tel n'est pas le cas du croisillon nord, qui a été certainement voûté tout de suite selon le plan primitif. Dans le transept sud survint un second repentir, et la voûte actuelle fut construite.

M. de Lasteyrie croit que les voûtes des bas-côtés du chœur de Durham étaient primitivement des voûtes d'arêtes, et que les ogives ont été ajoutées après coup (p. 35). Il en trouve une preuve dans ma figure 12 (3) qui montre que le départ des ogives masque une partie des moulures des arcades qui les avoisinent. Ce mauvais arrangement se voit seulement à l'un des quatre angles de chaque travée, et il provient d'un défaut de correspondance entre le plan du pilier et le plan du départ des arcs et des voûtes. Aux trois autres angles de chaque travée, les ogives se dégagent à leur naissance tout aussi bien qu'elles le font habituellement dans les voûtes d'ogives les plus anciennes. (Voir ma figure 10, p. 377). Du reste, les maladresses de ce genre sont assez fréquentes dans les premières croisées d'ogives ; en voici quelques exemples tirés des notes que j'ai prises sur les voûtes françaises :

Dans le chœur de Bellefontaine, les ogives masquent à leur départ une partie des boudins de l'arc triomphal, et le départ des boudins des ogives est en partie interrompu par l'arc triomphal et par le mur. Les ogives des bas-côtés de la nef présentent également un profil incomplet à leur départ.

Dans le chœur de Marolles-en-Brie, une partie du tore de l'ogive est masquée par le départ du doubleau.

Dans le déambulatoire de Saint-Maclou de Pontoise, les ogives, à leur naissance au-dessus des piliers de l'abside, masquent une partie du boudin, le cavet et la petite gorge du doubleau ; et une face de l'ogive, avec son cavet et son petit tore, se trouve masquée par le doubleau.

Dans le déambulatoire de Saint-Denis, l'ogive à sa naissance cache une partie du tore du doubleau.

Dans le déambulatoire de Saint-Germain des Prés, à Paris, les boudins des ogives et des doubleaux présentent des profils incomplets à leur départ.

Dans les bas-côtés de la nef de Noyon,

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. XII, p. 375, note.
2. Ceci est expliqué dans ma note additionnelle (*Revue de l'Art chrétien*, t. XII, p. 477), note que M. de Lasteyrie ignorait quand il a prononcé son discours.
3. *Revue de l'Art chrétien*, t. XII, p. 379.

au-dessus des piliers de moindre section, les cavets des ogives sont masqués par les doubleaux des arcades.

Dans les bas-côtés du chœur de Laon, au-dessus des piliers, les ogives cachent une partie considérable des moulures des doubleaux, et il en est de même, quoique dans une moindre mesure,dans les bas-côtés de la nef.

Cette liste pourrait très facilement être augmentée de nombreux exemples pris dans d'autres monuments de la transition. Si nous trouvons de telles maladresses dans des croisées d'ogives d'un style beaucoup plus avancé que celui des voûtes de Durham, nous ne pouvons, ce me semble, être surpris de les trouver sous une forme plus accentuée dans des exemples plus primitifs. Et pourtant, c'est là le seul argument réel en faveur de la théorie de M. de Lasteyrie que les bas-côtés du chœur de Durham étaient originairement couverts de voûtes d'arêtes. Cependant cette théorie est manifestement contredite par la disposition des colonnes engagées à l'angle des bas-côtés du chœur et du transept (1), car ces colonnes engagées, depuis le sol jusqu'au sommet de leurs chapiteaux, font partie de la construction primitive des murs des bas-côtés. Les cinq membres qui doivent trouver leurs supports à ce point sont reçus, trois par des triples colonnes du même plan que dans les autres parties des mêmes collatéraux, et deux par une paire de colonnes non symétriques. La seule explication à laquelle se prête ce plan, c'est que les colonnes étaient bien destinées à recevoir les voûtes d'ogives actuelles.

Si les bas-côtés du chœur et du transept de Durham étaient primitivement couverts de voûtes d'arêtes, comme le croit M. de Lasteyrie, les ogives actuelles ne peuvent pas avoir été ajoutées sous les arêtes de ces voûtes, par la raison péremptoire que j'ai déjà expliquée (1). Les voûtes d'arêtes primitives auraient dû être démolies avant que les croisées d'ogives actuelles eussent été construites. Il est clair aussi que les voûtes actuelles des bas-côtés du chœur, du transept et des deux travées orientales de la nef doivent, d'après le caractère de leurs détails, être attribuées à une date plus ancienne que les voûtes des autres travées des bas-côtés de la nef. En concluant qu'il n'y a pas à Durham une seule croisée d'ogives qui puisse être antérieure à l'an 1133 (page 38) M. de Lasteyrie admet la possibilité d'une exception en faveur des voûtes des bas-côtés de la nef, apparemment pour cette seule raison que l'on trouve dans l'Ile-de-France des croisées d'ogives des trente premières années du XII^e siècle. Mais si les autres voûtes de Durham ne sont pas antérieures à 1133, les voûtes des bas-côtés de la nef ne peuvent l'être davantage. Un des points les plus importants à remarquer dans cette discussion est que, quelles que soient les véritables dates des voûtes de Durham, leur succession chronologique est nettement accusée par leur caractère architectural ; cette succession, bien entendu, comprend les voûtes supérieures et celles de la salle capitulaire. J'ai déjà suffisamment discuté à propos des voûtes hautes, et j'ai montré que les claires-voies du bras nord du transept et de la nef ont été construites pour recevoir les voûtes actuelles (2). Je tiens seulement à faire remarquer ici que si le projet primitif du bras sud du transept ne comportait pas les voûtes actuelles, cela ne saurait prouver qu'elles n'aient pas été construites avant

1. Voir ma figure 13, *Revue de l'Art chrétien*, t. XII, p. 380.

1. *Revue de l'Art chrétien*, p. 378, note 1^b, et p. 385.
2. Voir ma note additionnelle, *ibid.*, p. 475.

1133. Nous savons que l'on a mis 34 ans à construire la nef, et ce laps de temps est amplement suffisant pour qu'un repentir ait pu se produire.

Quelle est donc, d'après leurs caractères, la succession chronologique de ces voûtes? Énumérons les voûtes en question : —

Dans les voûtes des bas-côtés du chœur, du transept (bras nord et sud), et des deux travées orientales de la nef — au nombre de dix-huit croisées d'ogives — les profils des doubleaux et des ogives sont semblables à ceux des arcades — simples moulures sans zigzags (1).

Dans les voûtes des autres travées des bas-côtés de la nef — au nombre de douze croisées d'ogives, y compris celles sous les tours occidentales — les doubleaux ont le même profil que ceux des bas-côtés du chœur et que ceux du transept, tandis que les ogives ont un gros boudin flanqué de bâtons brisés. Les bâtons brisés ont précisément le même caractère que ceux des grandes arcades, et le changement dans le profil des ogives commence précisément au même point (le second pilier à l'Ouest du carré du transept) où les bâtons brisés sont substitués aux simples moulures des grandes arcades (2).

Dans la voûte supérieure du croisillon nord, il n'existe pas de bâtons brisés. Les ogives présentent le même profil que celles des bas-côtés du chœur et du transept — un gros boudin entre deux gorges. — Ce profil est aussi celui de la voussure intérieure des doubleaux, la voussure extérieure étant de profil carré sans moulure (1).

Dans les voûtes hautes du croisillon sud, le profil des ogives est un gros boudin flanqué de bâtons brisés (2), qui sont aussi simples de caractère que les plus anciens zigzags de l'église. Le côté intérieur des doubleaux a un gros boudin entre deux gorges, et le côté extérieur est décoré de bâtons brisés exactement semblables dans leurs détails à ceux des grandes arcades de la nef (à l'Ouest du second pilier du carré du transept) (3)

Dans les voûtes de la nef, le profil des ogives est un gros boudin flanqué de bâtons brisés (4) analogue à ceux des ogives du bras sud du transept, il est toutefois un peu moins simple. La voussure extérieure des doubleaux présente des bâtons brisés semblables à ceux des ogives, mais avec un cavet et un filet de plus. Dans la claire-voie de la nef (qui, je l'ai démontré, fut construite en même temps que la voûte), l'arc central de la triple arcade de chaque travée est décoré de zigzags dont la face extérieure est semblable aux zigzags des ogives des voûtes des bas-côtés de la nef, et l'intrados semblable à ceux des ogives des voûtes du croisillon sud.

Enfin, dans la salle capitulaire (terminée sous Geoffroy-le-Roux, 1133-1140), le profil des doubleaux de la voûte présente un gros boudin flanqué d'un méplat, un boudin plus petit et un cavet, et celui des ogives présente un tore en amande entre deux rangs de bâtons brisés d'un modèle un peu plus étudié qu'aucun de ceux qui sont décrits plus haut.

1. Voir ma figure 10, p. 377. Le profil des deux arcs orientaux des grandes arcades de la nef sont les mêmes que ceux du chœur et du côté est du transept.

2. L'arcade du triforium de la demi-travée orientale de la nef, qui appartient à la première partie des travaux, ne présente pas de bâtons brisés. Les arcades des autres travées du triforium de la nef sont décorées de bâtons brisés qui sont précisément du même modèle que ceux des grandes arcades de la nef. Il faut remarquer aussi qu'en partant du troisième pilier à l'Ouest du carré du transept, la largeur de chaque demi-travée de la nef augmente de 0,64 à 0,68 centimètres.

1. Voir figure 27, p. 467.

2. Voir figure 32, p. 476.

3. Voir fig. 24, p. 390.

4. Voir figure 32, p. 476 ; figure 25, p. 391 : et fig. 28, p. 469.

L'ordre chronologique de ces voûtes est donc clairement indiqué par les caractères que je viens de décrire. Si nous acceptons la théorie de M. de Lasteyrie, que ces voûtes ont été reconstruites après l'achèvement de la nef en 1133, une difficulté se présente qui me paraît tout à fait insurmontable. Nous serions forcés de conclure qu'en rebâtissant les voûtes latérales, les constructeurs auraient imité à dessein dans le premier cas les profils simples des arcades qui les avoisinent, en continuant d'employer ces profils dans les bas-côtés de la nef jusqu'au point où les bâtons brisés sont introduits dans les moulures des grandes arcades, et qu'à partir de ce point ils ont commencé à orner les ogives de bâtons brisés du même caractère que ceux des arcades ; qu'ils ont employé les profils les plus primitifs dans les voûtes du bras nord du transept, en suivant une progression graduelle dans celles du bras sud et de la nef, jusqu'aux moins primitifs de tous qui sont ceux des voûtes de la salle capitulaire. C'est là une manière de voir inadmissible, car elle supposerait des façons de procéder en contradiction directe avec les pratiques des constructeurs du moyen âge, spécialement au milieu du XII^e siècle, alors que l'architecture faisait de si rapides progrès. M. de Lasteyrie ne propose aucune date pour les reconstructions qu'il suppose avoir été faites. S'il y en eût qui puissent se placer sous l'épiscopat de Geoffroy-le-Roux (1133-1140), il faudrait en ce cas expliquer pourquoi toutes montrent un travail d'un caractère moins avancé que la voûte de la salle capitulaire. Ou bien, si cette dernière a été également reconstruite, la difficulté, loin de diminuer, ne fait que grandir, car nous possédons une série complète des constructions de l'évêque Hugues de Puiset, qui s'étend sur toute la période de son épiscopat, de 1153 à 1195 [1], et toutes ces constructions sont d'un caractère beaucoup plus avancé que la voûte même du chapitre. Je suis convaincu qu'on ne peut expliquer d'une façon satisfaisante l'existence de ces voûtes qu'en les plaçant aux dates ou fort près des dates que je leur ai assignées dans mon mémoire.

Qu'il me soit permis, pour conclure, d'exprimer l'espoir que quelques-uns de mes confrères français qui répugnent à accepter mes conclusions, puissent être amenés à étudier ces questions dans les monuments eux-mêmes, non seulement à Durham, mais aussi dans d'autres églises anglo-normandes qui offrent des exemples très anciens de la croisée d'ogives.

John Bilson.

1. Voir *Bishop Pudsey's buildings in the present County of Durham*, par W. H. D. Longstaffe, dans les *Transactions of the Architectural and Archaeological Society of Durham and Northumberland*, t. I (1862), p. 1.

# Mélanges.

On sait quelle fut là féconde activité de notre regretté collaborateur feu Mgr Barbier de Montault. Il a laissé maintes œuvres inédites, et nous pouvons encore pendant quelque temps faire profiter nos lecteurs de sa précieuse collaboration.

## Le tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza.

### I

Le tabernacle est entièrement en ivoire, d'une exécution assez soignée. Le soubassement carré, qui supporte la statuette, porte sur sa plinthe, entre deux rangées de moulures, cette inscription, peinte en majuscules romaines fleuries : SALVE REGINA MIAE (*misericordiae*). La Vierge se tient debout sur un socle plus étroit. Son type est plus ancien que les panneaux qui l'entourent, et elle est trop courte pour l'espace qu'elle doit occuper. Sa tête, à cheveux flottants, a, comme insigne, une haute couronne fleuronnée. Modeste, elle baisse les yeux. Son vêtement se compose d'une robe collante à la taille et d'un ample manteau. Des deux bras, elle soutient le petit Jésus à demi couché, la partie inférieure du corps enveloppée dans un lange : de la main gauche, l'Enfant tient une pomme qui peut avoir la prétention de représenter le globe du monde, tandis qu'il suce l'index de sa main droite, au lieu de bénir. L'idéal a déjà disparu et le réalisme commence à s'introduire dans l'art. Le dossier du dais est formé par huit caissons fleurdelisés, groupés deux à deux. Le dais, qui abrite la sainte image, est orné de fenestrages et découpé en accolade à la partie antérieure. De sa plateforme s'élance, gauchement et sans raccords, une petite pyramide, avec des choux sur les rampants et des ornements flamboyants dans son tympan. Quatre volets, sculptés à l'intérieur et à l'extérieur, décorés d'une marqueterie losangée, alternativement brune et blanche, closent le tabernacle : deux forment les côtés et les deux autres, plus étroits, correspondent à la partie antérieure.

Chaque volet comprend quatre panneaux rectangulaires, terminés chacun, à la partie supérieure, par une accolade fleuronnée. Le fond, comme celui du semis de fleurs de lis, est taillé de hachures obliques et croisées, qui détachent les personnages.

Régulièrement, les sujets doivent se lire de haut en bas. Cinq ont été intervertis. Voici l'ordre dans lequel ils ont été disposés :

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 5 | 9 | 13 |
| 2 | 6 | 10 | 14 |
| 3 | 7 | 11 | 15 |
| 4 | 8 | 12 | 16 |

Je décrirai ces seize tableaux dans l'ordre rationnel, en ayant soin de montrer les interversions. Il est inutile de s'appesantir sur les détails, car qui ne connaît la gracieuse légende des Évangiles apocryphes, reproduite au XIII^e siècle par l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, dans sa *Légende d'or ?* Saint Joachim, sainte Anne et la Vierge sont, d'ailleurs, des sujets familiers aux archéologues.

1. — Saint Joachim et sainte Anne apportent au temple deux agneaux pour le sacrifice. Le grand-prêtre, debout devant l'autel que surmonte une lampe, refuse l'offrande des époux, parce que Dieu n'a pas béni leur union en la rendant féconde.

2 (n° 3). — Joachim se sépare de sa femme et se retire à la campagne, où il veille à la garde de ses moutons, qui paissent sur une colline, au sommet de laquelle est planté un arbre touffu. Barbu, la tête coiffée du bonnet juif, appuyé des deux mains sur un bâton, il cause avec son serviteur, assis devant lui.

3 (n° 2). — Un ange lui apparaît : sur son phylactère déployé, il lui annonce que le temps de

l'épreuve est passé et lui enjoint de retourner auprès d'Anne. Le geste de Joachim exprime l'étonnement.

4. — Anne, de son côté, avertie par un ange des desseins de Dieu sur elle, va quitter sa maison pour rejoindre son époux. Le messager céleste déroule un phylactère, qu'il montre de l'index de la main droite : il est vêtu d'une aube, comme dans la scène précédente, a les ailes baissées et porte un nimbe, ainsi que son interlocutrice, voilée et embéguinée.

5 (n° 9). — Anne et Joachim se rencontrent à la *porte dorée*, qui est flanquée de deux tours et surmontée de créneaux à la base du toit. Du chaste baiser qu'ils se donnent mutuellement, Marie est conçue, sainte et immaculée. Joachim a la ceinture garnie d'une escarcelle, qui pend à son flanc droit.

6 (n° 10). — Sainte Anne vient d'enfanter. Nimbée, elle est couchée dans un lit à baldaquin carré, dont les rideaux sont relevés en avant. Elle regarde Marie, qu'une servante agenouillée plonge dans une cuve, où elle s'apprête à lui donner les premiers soins.

7. — Agée de trois ans et accompagnée de ses parents, Marie s'offre spontanément pour vivre dans le temple. Elle gravit les degrés qui conduisent à l'autel où le grand-prêtre, la tiare en tête, l'accueille en lui tendant les mains.

8. — A genoux devant l'arche d'alliance, qu'une lampe éclaire, elle voue à Dieu sa virginité et se délecte dans la prière. Le nimbe dénote sa sainteté. L'arche a la forme d'une châsse percée de fenêtres sur les côtés et terminée par un toit à double pente. L'autel, qui l'exhausse, est en maçonnerie, garnie, au pourtour supérieur, d'un frontal frangé.

9 (n° 5). — Le grand-prêtre, en présence des parents de Marie, unit la jeune Vierge à saint Joseph : tous les deux se tendent la main. La fiancée est tête nue et porte un livre fermé dans la main gauche.

10 (n° 6). — L'ange Gabriel annonce à Marie qu'elle concevra par l'opération du Saint-Esprit et de l'index lui montre la colombe divine qui descend vers elle. Dans cette scène, Marie est nimbée, voilée et munie encore d'un livre fermé que, par respect, elle porte dans un pli de son manteau : de la main droite, elle fait un geste d'acquiescement.

11. — Marie, après un long voyage à travers les montagnes, figurées à l'arrière-plan, salue Élisabeth, bientôt mère de saint Jean-Baptiste. Sa cousine, âgée et embéguinée, s'empresse de s'agenouiller devant elle, mais déjà la Vierge a

Tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza.

mis sa main sur son épaule pour l'embrasser. Toutes les deux sont nimbées et Marie se distingue encore par le livre de la prière.

12. — Jésus est né dans une étable, dont on aperçoit la charpente à jour. Derrière une palissade en osier se montrent les têtes de l'âne et du bœuf, qui vont réchauffer l'enfant, étendu nu sur un pan du manteau de sa mère. Il reçoit les

adorations de Marie et de Joseph : « *Quem genuit, adoravit* », dit la Liturgie.

13. — Un ange entonne du haut du ciel le chant du *Gloria in excelsis Deo*, écrit sur son phylactère et appelle les bergers à la crèche. Les moutons paissent aux flancs de la colline, ombragée de deux arbres. Le plus âgé des bergers, appuyé sur sa houlette, écoute avec attention, tandis que le plus jeune, assis près de son chien, porte la main à sa figure, comme ébloui par la lumière céleste.

14. — Marie, assistée à sa gauche de saint Joseph, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui accepte l'hommage que lui fait l'aîné des rois Mages, vieillard agenouillé devant lui. L'enfant tend la main pour puiser dans la coupe qui lui est offerte.

15. — Les deux autres Mages, couronne en tête, s'avancent pour offrir leurs présents. Tous les deux tiennent des coupes en forme de ciboire; ils semblent se consulter. Le premier montre le ciel, où doit briller l'étoile miraculeuse ; il est vêtu d'une robe longue, avec une aumônière à la ceinture. L'autre est imberbe et ne porte qu'une jaquette courte.

16. — Marie, nimbée et voilée, accompagnée d'une suivante qui tient un cierge,présente à deux mains l'enfant Jésus, que le vieillard Siméon, la tête entourée du nimbe, va recevoir dans ses bras recouverts d'une écharpe. L'offrande se fait à l'autel, garni, comme aux n^os^ 1, 7 et 8, d'un frontal frangé.

La sculpture de ce petit meuble est un peu lourde : les personnages sont courts et épais. On sent que l'art gothique touche à sa fin. Cependant ce n'est pas encore la décadence complète,comme sur l'ivoire du Vatican, où les casiers sont encadrés de moulures indécises et mal profilées.

## II

L'ARCHÉOLOGIE, pour être exacte, doit procéder par voie de comparaison. Afin de formuler un jugement sûr, il lui faut rapprocher des objets éloignés et mettre les fragments en regard de l'œuvre intacte. Le tabernacle de Monza se complète par celui du Musée archéologique de Milan, qui offre huit feuilles d'ivoire et un dais octogone. La statuette est plus grande et aux sujets historiés sont ajoutés des anges musiciens.

Le Musée chrétien du Vatican possède quatre tablettes, étroites et allongées, qui sont les volets d'un troisième tabernacle, mais d'un art presque grossier. Les hachures du fond n'ont même pas le mérite de la ligne droite, de toutes pourtant la plus facile : enfin et surtout, les figurines grotesques rappellent, par leur style, les gravures sur bois dont furent illustrés les premiers essais de l'imprimerie. On y sent l'industrie et la pacotille, qui cherchent à produire beaucoup sans se préoccuper de l'art. Nous touchons au XVI^e^ siècle, accusé dans les arcades de chaque tableau. Elles sont, en effet, en cintre surbaissé, subtrilobé, appuyé sur des consoles, avec des feuillages aux écoinçons. J'ai donné la photographie de ce débris de tabernacle, sous le n° 141, dans les *Antiquités chrétiennes de Rome*. Le choix des sujets est le même qu'à Monza, seulement la *Présentation* a été supprimée et remplacée par la *Vie dans le temple*, intercalée entre la prière et le mariage.

Dans cette scène, la Vierge, nimbée et assise devant un métier, tisse le voile du temple, pendant qu'un ange, sortant des nuages, la récrée de sa conversation. Aussi paraît-elle plus attentive à sa voix qu'à son travail et sa main laisse la navette en suspens.

Le moyen âge a témoigné un respect profond pour la Mère de Dieu. Il a élevé sa statue sur un piédestal, l'a couronnée d'un dais et abritée à l'aide de volets mobiles. Le Musée du Vatican en offre un ravissant spécimen dans une pièce d'orfèvrerie qui date du XIII^e^ siècle. Marie est debout sous un ciborium qu'entourent des plaques de métal, gravées aux différents traits de sa vie.

L'ensemble de ces petites compositions si complètes se nomme *Tabernacle*, suivant l'expression de l'inventaire de Boniface VIII, qu'a maintenue la tradition italienne. Or, comme je l'ai établi plus haut, ce tabernacle se décompose en plusieurs parties. Le pied, plat, mais ornementé, sert à la fois à supporter la statuette et à poser le petit monument sur un meuble ou une console, la pieuse image, d'ivoire ou d'orfèvrerie, n'étant pas du genre de celles qui s'attachent aux murailles. Les volets préservent contre la pous-

sière, mais en même temps ils sont historiés à l'intérieur, afin d'exciter davantage à la dévotion. Quel sujet pouvait être mieux approprié que la vie même de la Vierge, qui, après sa phase terrestre, aboutit à la glorification au ciel et à son patronage sur des enfants dévoués.

Enfin le dais est motivé par la glorification de Marie. Le moyen âge, qui avait le sentiment inné des convenances, n'omettait jamais ce motif architectonique ; il est vraiment inconcevable qu'au XIXe siècle, en pleine restauration gothique, on l'ait, pour ainsi dire, systématiquement oublié au-dessus de toutes ces statues prodignées à l'envi, depuis quelques années, sur les clochers, les rochers et les colonnes. Aussi quel effet maigre que celui produit par ces Vierges qui grelottent au vent et au froid et qui manquent de l'insigne obligé pour rappeler la majesté et la gloire! Je dois citer comme une exception heureuse, à Montauban, au sommet de la façade d'une élégante chapelle en style du XIIIe siècle, une madone que couvre une flèche élancée, supportée par des colonnettes légères.

Dans les ivoires milanais, le soubassement se transforme en trône et le dais en couronnement. La Reine des anges et du ciel est de la sorte représentée dans son triomphe, que faisaient présager les sculptures des volets, qui, tout en exaltant la sainteté de sa vie, insistent particulièrement sur sa virginité et sa maternité, qui furent ses plus glorieux privilèges. A son origine cette vie exemplaire se confond avec celle de ses parents, et ce n'est que, faute d'espace, qu'elle se termine à l'Adoration des Mages ou à la Présentation, mais les actions principales avaient été suffisamment énoncées pour faire supposer le reste.

D'ailleurs, ce rôle de présentatrice, Marie le conserve encore au ciel. Ce n'est donc pas sans raison que l'artiste lui a mis au bras l'enfant Jésus et que le *Salve Regina*, peint à la base, lui adresse cette prière : « *Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.* »

Les deux volets intérieurs, ceux auxquels s'adosse la Vierge, sont parsemés de fleurs de lis héraldiques. Le lis des champs est le symbole de la pureté virginale, comme le lis du blason l'est de la royauté. Or Marie est à la fois vierge et reine, mère sans tache et souveraine miséricordieuse. Peut-être aussi faut-il voir, dans ce semis de France, un souvenir de l'occupation du Milanais par Louis XII, car les deux tabernacles de Monza et de Milan peuvent se rapporter à cette époque, ou du moins ils l'avoisinent de très près. Je ne les crois pas de facture italienne, leur style, encore gothique, les classant plutôt parmi les œuvres françaises qu'exportait le commerce.

La musique est, en iconographie, le signe ordinaire de la joie et du triomphe. Aussi, les anges qui forment la cour de la Vierge Marie, font-ils résonner en son honneur les instruments les plus variés. Ils s'étagent successivement sur les feuilles extrêmes du tabernacle de Milan. Les uns soufflent dans la trompette retentissante ou la cornemuse champêtre ; d'autres pincent les cordes sonores de la harpe et de la guitare, promènent leur archet sur la viole, frappent le triangle ou les touches d'un orgue portatif.

L'art qui exprime tant et de si belles choses est vraiment un art profondément chrétien. L'artiste peut avoir une main rebelle qui ne réponde pas de tout point à la pensée qui l'inspire. Il n'en reste pas moins avéré qu'il a des pensées vraies et sérieuses, qu'il possède le sens intime de la religion contemplée avec un regard ferme et assuré. En ecclésiologie, on aime à rencontrer cet idéal qui donne une vie mystique à l'objet le plus vulgaire et un charme tout particulier aux meubles, même modestes. Il y a là pour nous, qui cherchons à reproduire le passé et à en informer le présent, un enseignement pratique dont nous devons profiter. Sans doute, c'est beaucoup de savoir copier le moyen âge, mais il ne faut pas non plus négliger de rechercher l'esprit qui l'a dirigé dans ses compositions religieuses.

X. Barbier de Montault.

# Correspondance.

## Italie.

ETTE fois ma correspondance sera exclusivement consacrée à des rectifications.

Il y a plus ; les rectifications porteront sur des articles parus dans notre *Revue de l'Art chrétien !*

Il est toujours désagréable de se mettre en contradiction avec un confrère connu ou anonyme, mais parfois il le faut bien.

Notre très regretté Mgr Barbier de Montault agissait ainsi et il avait bien raison, dans l'intérêt de la vérité.

I

DANS la chronique de mars 1902, la *Revue* publie l'article suivant :

« *Florence.* — Le Baptistère de Florence est « l'objet d'une restauration complète ; on le « remet à neuf, comme la façade du Dôme. Ce « n'est pas sans chagrin que l'on voit les acides, « la pierre ponce, les racloirs s'exercer sur ces « nobles marbres dorés par le soleil de six siècles. « Les morceaux qui présentaient quelques fis- « sures ont été remplacés par des plaques de « couleurs *analogues*, en marbre vulgaire, aux « arêtes tranchantes, qui détonnent cruellement « sur les parties épargnées. »

Après la lecture de cet article, je me suis rendu non pas seulement devant le Baptistère, ce que je fais tous les jours depuis bien des années, mais je suis monté sur l'échafaudage dressé sur la face du Nord.

J'affirme que les ouvriers qui sont là n'emploient ni acides, ni pierre ponce, ni racloirs ; ils nettoient les marbres à l'eau simple et à la brosse.

Ceci dit, je relève dans l'article d'autres méprises.

— *Le Baptistère de Florence est l'objet d'une restauration complète ; on le remet à neuf comme la façade du Dôme.*

Ceux qui ne connaissent pas l'histoire du Dôme, peuvent croire, d'après cette phrase, que la façade actuelle est une remise à neuf d'une précédente façade.

Or, lorsque la façade actuelle a été commencée en 1860, le Dôme était sans façade.

Le Baptistère n'est nullement l'objet d'une restauration complète ; il est simplement l'objet d'un nettoyage, car, en Italie comme partout, les marbres en plein air se ternissent par les poussières et autres impuretés et les intempéries.

*Les morceaux qui présentaient quelques fissures ont été remplacés par des palques de couleurs analogues, en marbre vulgaire, aux arêtes tranchantes qui détonnent cruellement sur les parties épargnées.*

Je ne comprends pas ce que veut dire l'expression *arête tranchante* donnée à une plaque de marbre, engagée dans la muraille et s'ajustant avec d'autres plaques semblables; l'arête est nette forcément mais nullement tranchante.

Si on jette un simple coup d'œil sur les revêtements de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur et du campanile de Giotto, on voit que depuis des siècles, on a dû remplacer des morceaux de marbre désagrégés et fissurés ; ainsi a-t-on fait au Baptistère.

Là, comme dans les deux autres monuments, on ne substitue des morceaux nouveaux aux anciens qu'en cas de nécessité absolue ; si on laissait des vides sans les remplir, l'édifice finirait par s'effondrer.

On prend alors des marbres de même origine: Carrare pour le blanc, Prato pour le vert foncé.

Il est évident que ces marbres neufs sont plus clairs que les anciens qui ont une patine résultant des intempéries depuis plusieurs siècles,mais peu à peu le ton se rabat.

Je ne connais aucun monument ancien à revêtement de marbre qui ait pu être exempté de cet inconvénient ; on l'observe à Pise, Sienne, Milan, Monza, Orvieto, partout enfin où le marbre a été employé. On cherche cependant à en atténuer les effets !

Lorsqu'on démolit un ancien revêtement de marbre, on garde avec soin les morceaux et on arrive quelquefois à les employer dans les reprises ; mais cela ne se trouve pas toujours.

L'article que je viens d'analyser et de critiquer n'est pas signé, ce qui paraît indiquer que la *Revue* l'a trouvé dans une autre publication.

## II

DANS le même fascicule, la *Revue* donne d'après la *Chronique des Arts de Paris*, l'analyse d'un article du *Jahrbuch des Königlich Preussischen Kunstsammlungen*.

Cette remarquable publication est une sorte de revue officielle des musées royaux de la Prusse, mais elle publie également d'autres travaux d'art et d'érudition.

Soit dit en passant, il est à désirer qu'on se décide, enfin, en France à en faire autant.

Dans l'analyse de la *Chronique des Arts*, il est question des *treize* niches extérieures d'Or San Michele, dont douze ont été concédées par la Seigneurie aux douze principales corporations et la treizième au Parti Guelfe.

Je passe des centaines de fois par an devant Or San Michele et je me demande comment on n'a pu compter que *treize* niches, alors qu'il y en a quatorze.

On dira que c'est là une bien petite chicane.

Nullement.

Les tabernacles, — le mot est meilleur que celui de niches, — sont occupés par des statues dont plusieurs sont l'œuvre des plus grands sculpteurs florentins ; ils ont une fonction importante dans le *decoro publico* de la cité ; un seul tabernacle est vide, sa statue ayant été mise dans l'intérieur de l'oratoire en 1630, mais le tabernacle n'en subsiste pas moins.

La *Chronique des Arts* ajoute que les tabernacles ont été donnés aux principales corporations. C'est une erreur.

Les bouchers, les tanneurs et d'autres qui étaient classés à un rang inférieur dans les arts mineurs, ont leur tabernacle tout comme les juges, les banquiers et les médecins des arts majeurs.

## III

TOUJOURS d'après la *Chronique des Arts*, à la suite des prédications de Savonarole contre la représentation des personnes vivantes sous la forme de saints, ces sortes de portraits auraient été abandonnés.

Mais alors qu'est-ce donc que le célèbre portrait de Savonarole même, peint par son ami Bartolomeo di Paolino del Fattorino (1475-1517)?

Bartolomeo était élève de Cosino Rosselli. Il prit parti pour Savonarole et se fit dominicain au couvent de San Marco. Aussitôt après la mort de son chef, il fit son portrait ; seulement il le baptisa du nom de saint Pierre de Vérone et pour donner quelqu'apparence de vérité à la fiction, il fendit le crâne d'une large et sanglante blessure et posa un nimbe sur la tête.

Pierre de Vérone avait été envoyé à Florence, vers 1232, par le pape, pour combattre l'hérésie des Paterins ; de retour dans la Haute-Italie, il fut lapidé par ses adversaires en 1252.

Le portrait par Fra Bartolomeo est superbe, on sent qu'il est l'expression de la vérité ; il a fixé le type de Savonarole. On le voit en la Galerie de l'Académie à Florence.

A Venise, et sans doute ailleurs, la représentation de personnes vivantes sous la forme de saints était devenue une mode au XVIe siècle.

Nous en avons un aveu, sans fard, dans les papiers laissés par le peintre vénitien Lorenzo Lotto (1480-1556).

Lotto était très bon peintre ; après une période de vogue, il fut délaissé ; comme il fallait vivre, Lotto usait de toutes les combinaisons possibles pour vendre sa peinture.

Lorsque le client refusait son portrait, — ces choses-là arrivent à toutes les époques, — Lotto le reprenait sans difficultés ; il l'habillait d'un vêtement ecclésiastique, lui mettait un nimbe et le vendait à quelque personne pieuse.

Plus tard, il alla plus loin ; pour n'avoir pas à modifier un portrait refusé, il peignait l'effigie dans la forme et avec les attributs du saint patron de son client, ce qui pouvait flatter la personne d'abord et ce qui, en cas de refus, facilitait la vente de la peinture.

Il est certain que cette coutume s'étendit en Lombardie, car saint Charles Borromée (✠ 1584) ne cessa de la blâmer énergiquement.

GERSPACH.

# Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 5 février 1902.* — M. Martin a reçu de M. Ginot une photographie de la Minerve en marbre récemment trouvée à Poitiers. M. P. Girard montre la photographie du même objet qu'il a reçue, de son côté, de M. Audouin, professeur à l'université de Poitiers.

M. Durrieu signale l'existence dans des manuscrits de la Haye de deux miniatures remarquables qui présentent les caractères distinctifs des œuvres de Jean Fouquet. M. Gauthier, de Besançon, soumet à la société trois petits bronzes, un satyre et deux écussons avec blasons.

*Séance du 12 février.* — M. Valers entretient la société d'une photographie d'un Christ en croix de Fra Angelico, provenant de la collection Timbal.

M. Cagnat lit, de la part de M. Gauchler, une note sur une inscription qui vient d'être trouvée à Medjez-el-Bab (Tunis) et qu'il a fait apporter au Musée du Bardo.

*Séances des 19 février et 5 mars.* — M. H. Martin communique à la Société un portrait de Jeanne de Guenes, femme de Jean III de Brienne, Cte d'Eu, tué à la bataille de Courtray.

M. Monceaux lit une notice sur la vie et les œuvres de Maxime Deloche.

M. d'Arbois de Jubainville lit une note sur le mot *avot* qui figure sur des poteries gauloises; il établit que c'est l'abréviation du mot *avotis* substantif qui signifierait fabricant.

M. le baron de Baye entretient la Société d'une plaque émaillée du XIIe siècle, conservée dans la sacristie de la cathédrale de Vladimir, Russie.

M. Blanchet communique le résultat de l'examen qu'il a fait d'une photographie de moule antique envoyée par M. Avinreau de la Grancière.

M. Ravaisson démontre que sur l'autel astrologique de Gabies c'est bien Janus qui est à gauche de Mars et non Junon.

*Séance du 12 mars.* — M. Durrieu signale la persistance à l'époque actuelle dans l'église de Bascons (département des Landes) de certaines pratiques traditionnelles qui étaient déjà en honneur dès les premiers siècles de l'Eglise.

M. J. Maurice entretient la Société d'un détail curieux relatif à l'iconographie du IVe siècle de notre ère. Les têtes et les bustes gravés sur les monnaies sont des portraits exacts d'empeurs régnants, mais ces portraits ne sont pas le plus souvent ceux des empereurs dont les noms sont inscrits sur les pièces.

M. Héron de Villefosse fait connaître, de la part du R. P. Delattre, la découverte à Carthage d'un dé à jouer prismatique portant des chiffres sur ses différentes faces.

*Séance du 19 mars.* — M. Guiffrey communique à la Société les photographies de tapisseries appartenant au Musée de Florence; on y voit des fêtes données sous Henri III où figurent les principaux personnages de la Cour.

M. Monceau entretient la compagnie de documents relatifs au culte de S. Menas en Afrique.

M. Ulysse Robert signale la découverte à Mandeur, dans une villa romaine, de différentes antiquités, principalement de petits bronzes représentant Mercure et Mars.

M. Stein fait circuler l'empreinte d'un sceau inédit de Philippe Le Bel conservé aux archives de la Hte Marne.

---

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 24 janvier 1902.* — M. Arthur Evans, conservateur du musée Ashmoléen d'Oxford, entretient l'Académie des fouilles qu'il poursuit, depuis deux ans, dans l'île de Crète, sur l'emplacement du fameux labyrinthe de Cnosse. Le palais de Cnosse, dont le déblaiement est aujourd'hui fort avancé, est une extraordinaire construction antérieure au XVIe siècle avant l'ère chrétienne. M. Evans montre des spécimens des étonnantes peintures murales, des statues et des bas-reliefs en plâtre et en stuc qu'il y a découverts. Il présente aussi les photographies d'un damier en ivoire, or et lapis-lazzuli, ainsi que des inscriptions sur argile conçues dans une langue inconnue.

M. Héron de Villefosse présente un travail de M. Leidié, intitulé *Etude sur une encre antique trouvée à Vertault (Vertillum).* En 1899, on a trouvé à Vertault (Côte d'Or) un objet formé de deux petits cylindres en bronze réunis par une plaque ajourée et renfermant encore une certaine quantité de matière noire. M. Leidié a analysé avec soin cette substance et a acquis la certitude qu'elle représente les restes d'une encre préparée avec un carbone et par conséquent que l'objet en question devait servir d'encrier.

*Séance du 31 janvier.* — Le président donne lecture d'une lettre du comte d'Ormesson, mi-

nistre de France à Athènes, adressée au ministre des affaires étrangères, relative aux mesures qui ont été prises en Grèce pour sauvegarder et sauver de la destruction des monuments de construction médiévale : châteaux-forts, églises, parties d'enceintes de villes, etc., tous vestiges d'une époque dont l'histoire, pour cette partie de l'Orient, a été, pendant plus de deux siècles, celle d'une domination presque exclusivement française.

Or, par une heureuse fortune, un érudit, auteur de remarquables études juridiques sur l'époque médiévale, M. Monferrato, a, lors du dernier changement ministériel, reçu le portefeuille de l'Instruction publique. En prenant possession de ce département, qui comprend dans ses attributions le service des antiquités, l'une de ses premières pensées a été de pourvoir à la sauvegarde des monuments du moyen âge et il a aussitôt donné des instructions dans ce sens à l'éphore général des antiquités, en signalant notamment à ses soins les plus vigilants le château de Clemoutzi. Cette construction, qui est située sur la hauteur du cap Cyllène, domine de sa masse puissante l'entrée du golfe où s'est livrée la célèbre bataille de Lépante.

Les dispositions à prendre consisteront, en premier lieu, en des mesures de gardiennage, et aussi, suivant les sommes disponibles à affecter à cet objet, en des réparations de parties de murailles menacées.

M. Gaston Boissier soumet à l'examen de l'Académie la photographie, qui lui a été adressée par M. Hild, doyen de la Faculté des lettres de Poitiers, de la statue en marbre d'Athéna, haute de 1m, 52, qui a été récemment découverte à Poitiers. Le type est celui d'une œuvre archaïque très soignée, très raffinée dans le détail.

On a beaucoup parlé des portraits de l'empereur Julien l'Apostat et les archéologues se sont demandé si les statues qu'on désigne sous son nom représentent bien les traits de cet empereur. Deux de ces statues sont à Paris : l'une au musée du Louvre, l'autre, au musée de Cluny ; une troisième se trouve couronner le faîte de la façade principale de la cathédrale d'Acérenza, en Apulie.

Le hasard a fait rencontrer à M. Babelon une bague en or dont le chaton est orné d'une sardoine gravée qui représente un buste de Julien. M. Babelon en rapproche les effigies monétaires et divers passages du *Misopogon*, dans lesquels Julien répond à ceux qui le raillaient à cause de sa barbe touffue En voyant cette intéressante gemme, on constate que Julien, en répondant aux brocarts de ses ennemis, n'exagère guère sa laideur.

M. Babelon est parvenu à établir que, dans chaque atelier et pour chaque émission de monnaie nouvelle, on suit pas à pas, durant les vingt mois du règne de Julien, les transformations graduelles de l'effigie impériale, et que les deux statues du Louvre et du musée de Cluny représentent probablement Julien.

Quant au buste qui surmonte l'église d'Acérenza et dans lequel on a voulu voir Julien, cette attribution n'est pas justifiée. C'est un buste d'Hadrien, retouché à l'époque où il fut placé au faîte de la cathédrale, où l'on voulut qu'il représentât saint Pierre. Le moyen âge et la Renaissance, principalement en Italie, ont souvent fait subir des retouches et des altérations aux monuments antiques auxquels on se proposait de donner une affectation et une appellation chrétiennes.

M. de Lasteyrie continue la lecture de la notice qu'il a écrite sur l'église de Saint Gilles (Gard).

*Séance du 7 février.* — M. Schlumberger entretient l'Académie des résultats d'une mission dont avaient été chargés, l'été dernier, en Macédoine, MM. Perdrizet et Chesnay sur la généreuse initiative du colonel de Bevlié. Il s'agissait d'étudier les monuments civils et religieux d'origine byzantine des villes de Seres et de Melnik, l'ancienne Menelikion des chroniqueurs grecs du moyen âge, situées au N.-E. de Salonique. MM. Perdrizet et Chesnay ont étudié plusieurs églises fort curieuses par leur architecture et leur décoration ; ils ont eu aussi la bonne fortune de reconstituer une belle habitation seigneuriale byzantine. M. Schlumberger fait passer sous les yeux de l'Académie une série d'excellentes aquarelles exécutées par M. Chesnay, qui représentent des mosaïques et des fresques superbes, monuments de l'art byzantin dans ces régions si riches et si peuplées à l'époque des *basileis* d'Orient.

M. Cagnat annonce aussi que les fouilles du camp de Lambèze viennent d'être terminées par les soins de M. Courmontagne et que le *prætorium*, demeure du commandant militaire de la région, est maintenant entièrement déblayé.

M. de Lasteyrie continue la lecture de son étude sur l'église Saint-Gilles (Gard).

*Séance du 14 février.* — M. Héron de Villefosse annonce une découverte pleine d'intérêt que le P. Delattre vient de faire à Carthage dans un puits funéraire, à huit mètres de profondeur. C'est celle d'un sarcophage de marbre blanc orné de peintures, dont le couvercle est surmonté d'une statue de femme voilée et couchée comme les gisants du moyen âge. Cette femme rappelle

par sa pose et son attitude les statues funéraires antiques du IVe siècle, et, en particulier, une statue du Louvre, qui nous offre un des plus beaux spécimens de ce genre.

Le docteur Capitan et l'abbé Breuil présentent les dessins qu'ils ont relevés dans la grotte des Combarelles (Dordogne). Cette grotte est un long couloir, très étroit et obscur; depuis l'entrée (119 mètres) jusqu'à l'extrémité (235 mètres), les parois sont couvertes de gravures qui existent de chaque côté. Ces gravures, dont la plupart sont recouvertes de stalagmites, remontent incontestablement à l'époque préhistorique ancienne, dite magdalénienne.

C'est la première fois que l'on trouve des gravures sur rocher représentant indiscutablement des mammouths, caractérisés par leurs grandes défenses, leur trompe, leur front bombé et leur longue toison. Plusieurs chevaux portent l'indication de harnachement correspondant au mors actuel; deux autres figures de chevaux montrent sur le dos une couverture, et plusieurs ont, gravés sur les flancs, des signes pouvant être une marque de propriété.

*Séance du 21 février. — Prix Saintour.* — Sur le rapport de M. de Lasteyrie l'Académie décerne sur le prix Saintour, destiné à récompenser les meilleurs ouvrages relatifs au moyen âge, ou à la Renaissance :

1° Un prix de 2.500 fr. à M. Charles Diehl, correspondant de la compagnie et professeur à la Faculté des lettres à Paris, pour son ouvrage intitulé : *Justinien et la civilisation byzantine au sixième siècle ;*

2° Un prix de 500 francs à M. F. de Mély, pour sa savante étude sur *Les reliques de Constantinople au treizième siècle* parue dans la *Revue de l'Art chrétien* et l'ensemble de ses travaux archéologiques.

Nous félicitons bien vivement M. de Mély, notre excellent collaborateur.

On enseignait volontiers jadis, dit M. Babelon, que le mot Vercingétorix était un mot générique désignant, comme le mot Pharaon par exemple, une haute dignité. Les commentateurs en donnaient une explication qu'ils déclarent très rationnelle. Il paraît qu'il n'en est rien ; M. Babelon présente à l'Académie une série d'empreintes de médailles et monnaies romaines et gauloises — ces dernières trouvées à Gergovie — représentant, les unes et les autres, les traits du héros gaulois et mentionnant son nom.

Chose curieuse, Vercingétorix est imberbe sur les monnaies gauloises. Sur les monnaies romaines, au contraire, il porte une barbe et une barbiche, ses traits sont émaciés comme ceux d'un homme qui vient de passer de nombreuses années dans un cachot. Elles sont contemporaines du triomphe de ses vainqueurs.

M. G. Schlumberger expose les grandes lignes d'une notice sur un intéressant reliquaire byzantin, qui se trouve conservé dans l'église du village d'Eyne, dans la Flandre orientale et qui lui a été signalé par MM. F. Cumont, de Bruxelles, et P. Bergmans, de Gand. Ce reliquaire de la vraie Croix porte sur le revers d'une plaque d'or émaillée une belle légende en vers disant que la relique a été dédiée à la Vierge par une princesse Porphyrogénète du nom de Marie, très probablement une des cinq filles de l'empereur de Byzance, Alexis Comnène, une sœur, par conséquent, du célèbre écrivain Comnène.

*Séance du 28 février. — Subvention.* — L'Académie accorde :

1° Une subvention de 3.000 fr. au R. P. Delattre, correspondant de la Compagnie, pour continuer les fouilles que ce savant poursuit avec tant de succès sur l'emplacement de l'antique Carthage ;

2° Une somme de 800 fr. à M. Homo, ancien membre de l'École française de Rome, pour continuer ses recherches sur l'enceinte de Rome au temps d'Aurélien.

*Séance du 7 mars.* — M. Clédat, membre de l'Institut archéologique du Caire, écrit qu'il a soumis à l'examen de M. Maspero les aquarelles et les photographies des antiquités coptes de Baouit, qu'il a mises à jour.

« Ces monuments n'appartiennent pas, dit M. Clédat, à l'art copte connu, mais à un véritable art copte nouveau, qui se distingue par la diversité des motifs, des figures, autant que par les scènes peintes sur les murailles et par la variété des motifs ornementaux s'élevant presque à la perfection. »

L'auteur signale tout particulièrement une église qui doit avoir plus de 50 mètres de profondeur et qui renferme une infinité de sculptures d'une finesse extrême, des chapiteaux superbes, des portes en bois sculpté, etc. M. Clédat, avec la collaboration de son directeur et d'un de ses collègues, se propose d'achever l'exploration de cette église le mois prochain. Il a réuni plus de 40 aquarelles, 120 photographies et 400 *graffiti*, traces du passage des admirateurs et des saints qui ont visité le *deir* et les différentes chapelles funéraires.

Ces documents montrent, dans l'ornementation, un grand nombre de motifs que l'art arabe a employés. L'ensemble de ces peintures se res-

sent de l'influence byzantine et égyptienne. Parmi les scènes retrouvées, M. Clédat signale particulièrement à l'attention de M. Clermont-Ganneau un saint Georges et un cerf entouré d'un serpent.

M. de Lasteyrie continue la lecture de sa notice sur la porte Sainte-Anne de la cathédrale de Paris. Les deux figures sculptées au tympan de cette porte sont celles de l'évêque Maurice de Sully et du roi Louis VII ; mais l'œuvre est postérieure à la mort de ce roi et doit dater des vingt dernières années du XII^e siècle.

---

Société d'art religieux à Paris. — La nouvelle Société pour développer l'enseignement de l'art religieux (1), à laquelle nous souhaitons grand succès, a tenu sa première réunion, le 10 courant, sous le patronage de M. M. Léon Benouville, architecte en chef des monuments historiques et des édifices diocésains, J.-C. Chaplain, C ✻, membre de l'Institut ; Henry de Chennevières, conservateur adjoint des peintures et des dessins au *Musée du Louvre ;* Didron, artiste peintre verrier et publiciste ; Vincent d'Indy, ✻, directeur de la *Schola cantorum* ; G. de Jaer, consul honoraire ; Ch. Lameire, ✻, artiste peintre; E. Lefébure, O ✻, secrétaire de l'*Union centrale des arts décoratifs :* Albert Maignan, O✻, secrétaire de la *Société des artistes français* ; Luc, Olivier-Merson, O✻, membre de l'Institut, professeur à l'*Ecole des Beaux-Arts ;* O. Roty, O✻, membre de l'Institut ; Marc Sangnier, directeur du *Sillon.*

Plusieurs Commissions ont été nommées et notamment celle qui est chargée d'organiser une école où les ecclésiastiques, envoyés par leurs évêques, viendront compléter leur formation artistique, en vue de professer ensuite dans les séminaires.

Le but à atteindre, par cette école, est d'aider les prêtres à acquérir les connaissances qui leur sont indispensables pour prendre, d'accord avec les architectes diocésains, les mesures utiles à la conservation des édifices confiés à leurs bons soins.

La Société s'attachera spécialement à provoquer l'organisation d'un enseignement sérieux dans toutes les institutions d'instruction religieuse et spécialement dans les séminaires. Pour rendre cet enseignement possible, elle a décidé la création d'une école exclusivement réservée aux ecclésiastiques désignés par N. S. les évêques pour professer dans les séminaires.

Il a été décidé que les architectes diocésains et les présidents des Commissions diocésaines d'art religieux feraient partie de droit de la *Société pour développer l'enseignement de l'art religieux.*

Un des buts poursuivis par l'Association est de doter chaque diocèse de prêtres assez sérieusement compétents en architecture, pour qu'ils puissent, avec l'autorité que leur donneront un réel talent et les fonctions à eux conférées par l'épiscopat, faire comprendre à leurs confrères la nécessité de s'en rapporter aux architectes commissionnés par l'État pour tout ce qui concerne la conservation des édifices dont ils ont la garde.

S. Ém. le cardinal Richard approuve pleinement les projets poursuivis par la Société et il autorise l'organisation de l'École d'enseignement artistique spécial dans un des séminaires de Paris.

1. Le secrétariat de cette Société est installé, 53, rue Bonaparte.

---

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — Cette Société, que nous nous plaisons à signaler comme le modèle de celles que l'on devrait instituer dans chaque diocèse, témoigne de sa remarquable activité, par un *Bulletin* documenté à l'égal de ceux des Sociétés savantes de premier ordre.

Nous avons le plaisir d'y trouver, chose assez rare, un vitrail moderne exécuté avec un remarquable sentiment des convenances artistiques et religieuses : très décoratif (quoique malheureusement incolore, ce qui est regrettable), de dessin stylisé, d'une composition claire et distinguée, d'un sentiment bien chrétien ; il constitue un des meilleurs essais, de nous connus, de vitraux appliqués à une église de la Renaissance; il est placé dans la chapelle de Faremoutiers (1605-1645) et raconte l'histoire de sainte Fare. C'est l'œuvre de M. Gaudin.

Citons une notice sur un curieux encensoir du XVII^e siècle à Annecy, offrant un type relativement très heureux du style de la Renaissance.

M. Lecomte fait la chronologie des évêques de Meaux.

M. E. J. (nos lecteurs sont à même de deviner le nom de l'érudit chanoine caché sous ces initiales) analyse un Livre d'heures du XV^e siècle, du séminaire de Meaux, rempli d'intéressantes miniatures. A signaler une fort belle figure de Vierge.

Notons encore un gracieux couvercle de fonts baptismaux style Renaissance, à Ozouer-le-Voulgis. Les autres travaux sont d'ordre historique.

L. C.

La Société des Bibliophiles Français. — Cette société, qui fut fondée en 1820 et dont le siège est à Paris, 31, rue Cambon, se propose de faire paraître une publication relative à toute une famille de manuscrits de la Cité de Dieu de St Augustin, enluminés par des artistes du milieu et de la fin du XV^me siècle.

De nombreuses reproductions tirées de manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris et de celles de La Haye, Nantes, Mâcon, etc., etc., enrichiront cet important ouvrage, qui intéressera les érudits à plusieurs titres.

Plusieurs d'entr'elles sont déjà achevées et tout fait espérer que le volume pourra paraître à la fin de la présente année.

---

Commission du vieux Toulouse. — Une Commission vient d'être établie à Toulouse par les soins de la Municipalité. Elle a pour but de conserver les monuments et œuvres d'art du passé, principalement les édifices ou fragments de sculpture menacés par les alignements nouveaux et le percement de nouvelles voies. C'est ainsi que la grande artère Alsace-Lorraine a été légèrement déviée dans sa continuation récente, afin de sauver la belle maison Renaissance due à l'avocat Béringuies Magnier.

La Commission est chargée aussi d'examiner, avant l'adjudication aux entrepreneurs de démolitions, les maisons condamnées, pour réserver les sculptures, boiseries, ferronneries, et tout objet présentant une valeur artistique, que la ville conservera pour les déposer au musée des Augustins, ou au musée Saint-Raymond.

---

Société archéologique de Namur. Cette société a vu ses belles collections s'enrichir au cours des années précédentes.

A Merlemont, à Biesmerée et au hameau de Cent-Fontaines, des tombes franques ont été fouillées et on a mis au jour une série d'armes, de poteries et de pièces d'équipement, remontant aux VI^e, VII^e et VIII^e siècles de notre ère. Ces tombes avaient contenu les restes de Francs qui s'établirent dans la région à la suite des invasions qui eurent lieu du III^e au IV^e siècle.

A Onhay et à Tamines, des sépultures romaines du I^er et du II^e siècle, contenant des cendres de colons, ont été explorées.

La Société a continué, l'an dernier, l'étude de l'industrie métallurgique dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, sous la domination romaine. De nombreux bas-fourneaux et des habitations de fondeurs furent reconnus. La demeure de l'un de ces industriels a été étudiée à Chastres, près Walcourt.

A Vodecée (Philippeville), on a fouillé les restes d'habitations romaines et des vestiges de cimetières francs. A Anseremme, on a levé le plan d'un camp retranché qui paraît remonter à l'époque anté-romaine.

# Bibliographie.

LES MAITRES DE LA PEINTURE, 40 REPRODUCTIONS EN COULEURS DES MUSÉES DE ROME, FLORENCE, VENISE, PARIS, AMSTERDAM, MUNICH, DRESDE, BERLIN, LONDRES, etc. Présentées en un élégant encadrement à biseau (29cm × 22cm) et renfermées dans 5 cartons. — Librairie Armand Collin, Paris. Les 40 planches : frs 35.

DEPUIS quelques années, nous assistons à une véritable éclosion de merveilles dans le domaine de la vulgarisation des œuvres d'art. Les œuvres des maîtres les plus considérables pénètrent, grâce à des reproductions très fidèles, dans toutes les classes de la Société. La photographie, la photogravure et la phototypie ont largement contribué à ce travail de vulgarisation, mais jusqu'à présent, les reproductions en couleurs, à cause de l'élévation du prix, n'existaient qu'à titre d'exception. La Société Arundel, association aristocratique, au nombre limité de membres, a donné, il y a bien des années déjà, un certain nombre de planches en chromo, d'après plusieurs maîtres italiens et flamands, d'un aspect très satisfaisant. Kellerhoven, à Paris, a tenté, non sans succès, des entreprises de même nature, mais tout ce qui a été fait jusqu'à présent en reproductions coloriées ne pouvait avoir pour objet qu'un public restreint.

Il n'en est plus de même de la publication entreprise par la librairie Armand Collin. La modicité du prix, en présence du charme et de la perfection des chefs-d'œuvre reproduits, me semble assurer à cette entreprise une portée peu ordinaire. J'ignore quel est le mode de coloration et les procédés employés. Dans l'espèce de prospectus qui accompagne la collection, il est question de *la photographie en couleurs*. J'ignore si cette invention est réellement pour quelque chose dans les moyens techniques employés, mais ce que je puis assurer, c'est que la plupart de ces reproductions ont des tonalités très variées, et que bon nombre d'entre elles évoquent avec fidélité le souvenir de l'œuvre du maître réduite aux proportions de la miniature.

Plusieurs de ces miniatures sont tellement charmantes, qu'en les regardant on se laisserait aller à la rêverie, à l'illusion qu'on a le tableau du maître sous les yeux.

Je citerai notamment deux Paysages; celui du Poussin, avec la figure de saint Mathieu, au premier plan; celui de Claude Lorrain, avec une *Fuite en Égypte*, qui sont ravissants, grâce à la coloration délicate qui accuse toutes les dégradations de la perspective aérienne et de la succession des plans ; la miniature, — je ne trouve pas d'autre mot,— de Watteau : *La Comédie française;* les excellentes reproductions d'après Albert Dürer, les *Saints évangélistes et apôtres* de la Pinacothèque de Munich et ce superbe portrait de *Hieronymus Holzschuer* qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. La *Vierge du Grand-Duc* de Raphaël et l'*Automne* de Cossa seraient aussi à citer au point de vue de l'exactitude du sentiment personnel dans la coloration, du charme particulier de ces maîtres, dont l'un, Raphaël, est chaud et doré, tandis que la palette de Cossa est argentine et limpide. La *Sainte Justine* de Moretto doit aussi être citée au point de vue d'une coloration dont le prestige rappelle celle du maître.

Il était bien osé de la part du chromiste de s'attaquer à la *Ronde de nuit* de Rembrandt, cette page énorme pleine de mystère et des prestiges d'une palette inexplicable. Je n'oserais prétendre que la réussite ait répondu à la témérité de l'entreprise, mais, à mes yeux, elle sert au moins à l'utile indication des maîtres qu'il convient de choisir pour ces sortes de reproductions.

En parcourant cette galerie aimable, où les œuvres des maîtres, réduites à des dimensions qui permettent de les goûter sans quitter son fauteuil, d'ailleurs présentées avec un goût parfait, la pensée m'est venue de suggérer à l'éditeur l'initiative d'une entreprise moins éclectique, moins bigarrée, plus homogène en un mot, et qui par cela même trouverait, je n'en doute pas, un accueil non moins favorable.

Je crois qu'une collection de reproductions d'œuvres de maîtres antérieurs à la Renaissance, italiens, flamands et français, — au coloris plus clair, plus franc, moins travaillé que celui des Rembrandt, des Corrège, des Murillo et d'autres maîtres de ce genre, mais non moins limpides et non moins joyeux dans leur harmonie précise, donnerait matière à des résultats plus parfaits encore. Plus ces reproductions se rapprocheraient des belles enluminures du XVe siècle, et plus leur effet serait séduisant et le résultat irréprochable ! Ce serait, d'autre part, une occasion excellente de populariser ces peintres charmants du Nord de la France, que l'on commence seulement à étudier et à mettre en lumière. En groupant des peintures, comme le beau triptyque de la cathédrale de Moulins, avec des œuvres comme la peinture de Gérard David au musée de Rouen, des créations de Memling, des Roger van der Weyden, des Van Eyck et des Italiens

leurs contemporains, on aurait bientôt réuni une galerie d'œuvres du plus haut mérite et dont la coloration, je le répète, se prêterait excellemment à une interprétation déjà si victorieusement affirmée dans plusieurs des excellentes reproductions que nous venons d'examiner.

J. HELBIG.

---

GILDES ET CORPORATIONS : EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LIÉGE. Mai-juillet, 1900. Préface de M. J. DESTRÉE, conservateur aux Musées royaux des Arts décoratifs et industriels à Bruxelles. Notice descriptive de M. D. D. BROUWERS, attaché aux archives de l'État à Liége. Photographies de M. Henri PONCELET. In-8°, 51 pp., XLIX planches. Imprimerie liégeoise, Henri Poncelet, 1901.

Ce joli volume, édité avec autant de soin que de goût, enrichi de nombreuses planches, est le souvenir durable d'une Exposition organisée à Liége et qui pendant sa durée a joui d'un véritable succès.

Il en prolonge l'utilité et le côté vraiment instructif.

Dans ces sortes de publications, ce sont les planches qui, tout naturellement, attirent et fixent l'attention, surtout lorsqu'elles sont fidèles et bien exécutées, comme c'est ici le cas. Avant de lire, on veut voir, on veut juger et s'expliquer les objets représentés, se rendre compte de leur usage et de leur mérite. Une notice descriptive suffisamment détaillée vient encore en aide au lecteur, en lui faisant connaître l'usage, l'époque et les particularités du travail des objets dont il a la reproduction sous les yeux.

Enfin, une préface assez étendue et très intéressante, en initiant, autant que l'espace le permettait, à la vie corporative aux Pays-Bas, dans les Flandres et dans les contrées mosanes, fait connaître un côté de l'histoire particulièrement captivant.

L'institution un peu complexe des corporations intéressait et comprenait, en effet, toutes les classes de la société. Dans son étude, M. Destrée, par des exemples historiques bien choisis, fait fort bien ressortir cet échange de rapports entre les petits et les grands, entre les travailleurs organisés et les membres de l'aristocratie et parfois les souverains eux-mêmes.

M. Destrée ne pouvait naturellement oublier le rôle important que l'art était appelé à prendre dans toutes les manifestations de la vie corporative, et souvent dans les produits mêmes du travail des métiers et des corporations; d'autant qu'il en avait sous les yeux les bannières, les colliers, les insignes de toute nature, ainsi que les produits multiples des charmantes industries exercées pendant des siècles dans les régions qui ont participé à l'Exposition. Cette préface sera lue avec plaisir par tous ceux qui aiment à prendre sur le vif la vie populaire et ses pittoresques manifestations.

Cette publication est dédiée à M. Van de Casteele, archiviste de l'État dans la province de Liége et commissaire général à l'Exposition dont il avait pris l'initiative et surveillé l'organisation. Ce sera, pour lui aussi, un souvenir durable du résultat de ses efforts.

J. H.

---

PÉTRARQUE, SES ÉTUDES D'ART, SON INFLUENCE SUR LES ARTISTES, SES PORTRAITS ET CEUX DE LAURE, L'ILLUSTRATION DE SES ÉCRITS, par le PRINCE d'ESSLING et Eug. MÜNTZ ; Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, in-4° jésus. 21 pl. tirées à part et 191 grav.

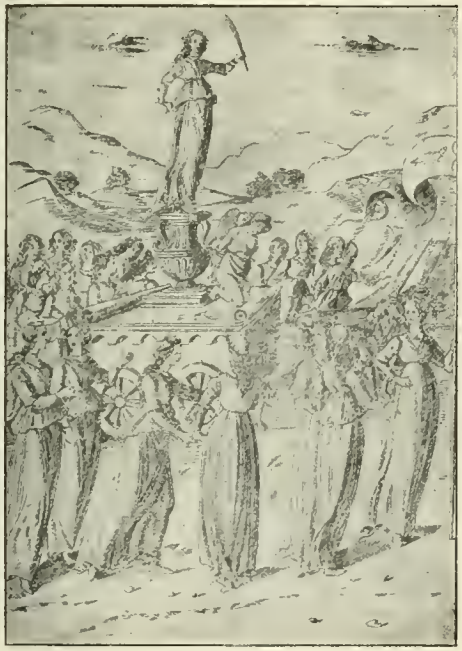
VOILA un excellent et superbe livre, qui va faire grand honneur aux deux érudits qui l'ont écrit, comme à l'éditeur qui l'a publié. De la science, de l'érudition des deux savants auteurs il ne reste rien à dire : ce qui sort des presses

Le triomphe de l'Amour.

de la *Gazette des Beaux-Arts* est toujours d'un goût parfait. De pareils éléments ne pouvaient que produire un impeccable résultat.

Pétrarque et son influence sur les arts étaient bien faits pour tenter la plume du prince d'Ess-

ling (le duc de Rivoli), si connu par ses travaux sur les *Livres vénitiens à figures* et sur les *Missels vénitiens*, et celle de M. Eug. Müntz, le maître de toutes les questions artistiques du moyen âge et de la Renaissance ; leur collaboration nous donne un des plus intéressants ouvrages qui aient paru depuis longtemps ; le sujet, d'ailleurs, y prêtait. Pétrarque a eu le mérite d'inspirer, de son vivant et après lui, les maîtres les plus éminents de l'Italie, de la France, des Pays-Bas, de l'Allemagne ; le nombre des artistes qui puisèrent leurs sujets dans les *Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure* est si considérable même, qu'alors qu'on n'avait catalogué



Le triomphe de la Chasteté.

jusqu'à présent que vingt et une suites d'illustrations des *Triomphes*, nous allons ici en rencontrer plus de cent cinquante : peintures, vitraux, tapisseries, miniatures, ivoires, marbres, bronzes, gravures de toutes sortes, donnant plus de mille compositions distinctes qui se trouvent, sur des écrins microscopiques et sur des façades monumentales, sur des coffres de mariage et sur des tentures de haute-lisse, sur des décors de théâtre et sur des tombeaux.

Ainsi, Pétrarque, le chantre de Laure, a su charmer son temps, l'instruire et le pénétrer de telle sorte que, pendant plus de trois siècles, son action comme poète, comme penseur, comme érudit lui a survécu, en demeurant toujours des plus prépondérantes en art aussi bien qu'en littérature. Il faut dire qu'il va faire revivre les grands souvenirs du monde classique, et si je ne suis pas de ceux qui pensent que la Renaissance vient heureusement prendre la place de notre merveilleux art du moyen âge, je n'en admire pas moins la précieuse influence de la pensée de Pétrarque sur ses contemporains. Son grand succès, il le faut chercher dans la portée morale et philosophique de son œuvre, dans cette glorification de la femme, si peu comptée jusqu'alors, comme aussi dans la succession même de ces six *Triomphes*, qui se terminent cinq fois par la défaite du vainqueur de la veille : l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps. Seule, la Divinité, maîtresse de l'Univers,

Le triomphe de la Mort.

conservera pendant l'Éternité le cortège triomphal de ses éphémères prédécesseurs. Et ces descriptions magiques, les artistes de tous les pays, de toutes les écoles, n'auront que la peine de les traduire par le pinceau, pour en tirer les tableaux les plus brillants.

Je n'ai pas la prétention de résumer les savantes dissertations que l'iconographie des *Triomphes* a su inspirer aux deux éminents écrivains. Je n'ai rien trouvé à ajouter à leurs précieuses découvertes, rien à reprendre aux brillants développements de ces pompeuses illustrations.

Il est, néanmoins, un point qu'on n'y voit pas tout à fait éclairci. Comme le prince d'E., comme M. Eug. M., comme tous les lecteurs attentifs, j'ai tout de suite été frappé de l'unanimité constante du choix des attelages de chaque char

triomphal. Le char de l'Amour sera toujours traîné par des chevaux, celui de la Chasteté par des licornes, celui de la Mort par des buffles, celui du Temps par des cerfs, celui de la Renommée par des éléphants, enfin celui de la Divinité par les quatre animaux des Évangélistes : bien rares seront les exceptions, d'ailleurs si frappantes, qu'elles ne font, ici encore, que confirmer la règle. Et cette mise en scène, comme par une entente internationale entre les illustrateurs, persiste, sans aucune modification, à travers les âges. La chose est d'autant plus surprenante que si la licorne est bien le symbole de la Chasteté, s'il est naturel que la Divinité soit accompagnée des

Le triomphe de la Renommée.

quatre animaux, nul ne nous a appris qu'au moyen âge, l'Amour ait eu pour attribut le cheval, la Mort le buffle, le Temps le cerf, la Renommée l'éléphant.

Précisément, de ce que deux attelages étaient symboliques, celui de la Chasteté et de la Divinité, j'ai pensé qu'il ne suffisait peut-être pas de consulter les *Bestiaires* du moyen âge, qui, d'ailleurs, ne nous avaient rien appris, mais qu'il fallait remonter à leurs sources mêmes et se demander si, par hasard, ici, comme dans tant d'autres circonstances, une inconsciente tradition païenne, beaucoup plus que le symbolisme ou même la simple allégorie, ne nous donnerait pas la solution cherchée.

Le *Bestiaire des Cyranides* (1), qui a réuni les plus anciens mythes orientaux, et dans lequel tous les siècles suivants sont venus puiser, nous montre, tout d'abord, le cheval porteur d'un puissant phylactère d'amour : « Le cheval est un animal royal, rapide, connu de tous. Prenant dès sa naissance l'excroissance de chair qu'il porte au front et que les hommes de cheval appellent *hippomane*, tu auras en le portant un puissant phylactère d'amour (2). »

Plus loin, nous trouverons, au mot rhinocéros l'origine de la légende de la licorne : « Le rhinocéros est un quadrupède ressemblant au cerf, ayant sur le nez une très grande corne. On ne peut le prendre que par le parfum et la beauté

Le triomphe du Temps.

de femmes bien habillées. Il est, en effet, très porté à l'amour (3). » Cette femme bien habillée, au moyen âge, deviendra la Vierge.

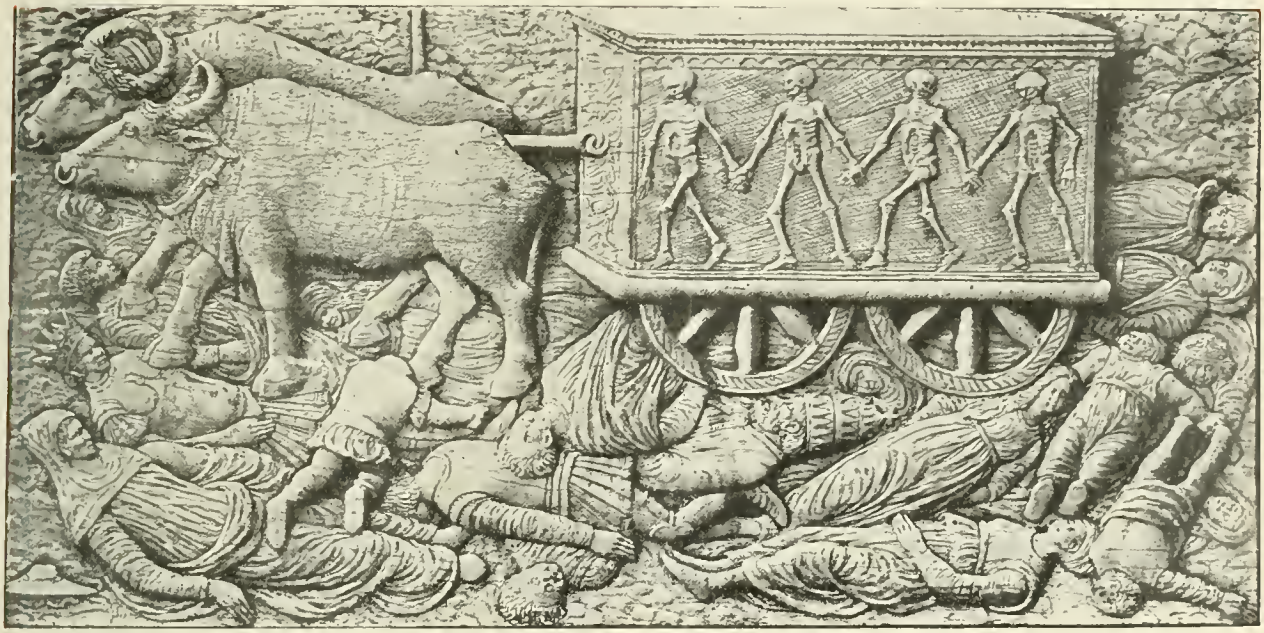
C'est le vieux *Physiologus* qu'il nous faudra consulter, par exemple, pour les buffles du char de la Mort. A comparer les premières illustrations des *Triomphes*, la forme du cou, la disposition des cornes *dentelées* des buffles avec les miniatures des plus anciens bestiaires, nous reconnaîtrons facilement ici l'*autalops* : « animal acerrimum nimis, ita ut nec venator ei possit adpropinquare. Habet autem longa cornua,

1. Mély (F. de), *Les Lapidaires grecs*. Paris, Leroux, 1902, in 4°, t. III, p. 71.
2. *Ibid.*, p. 81.
3. *Ibid.*, p. 90.

*serræ figuram habentia*, ita ut possit etiam arbores resecare altas et magnas et ad terram deponere (1). » C'est l'aurochs, l'urus ; et n'est-ce pas justement l'animal qui convient au char de la Mort, celui que nul ne peut arrêter ?

Le cerf est, d'après les *Cyranides* (2), l'animal qui vit le plus longtemps. Alors que l'éléphant n'atteint que trois cents ans, le cerf va jusqu'à cinq cents. Il est donc naturellement désigné pour traîner le char du Temps.

Pour les éléphants du char de la Renommée, je ne trouve pas d'explication meilleure que celle du volume. La Renommée est fille de la Victoire, et depuis les éléphants des chars de Tibère, de Nerva, de Faustine, jusqu'aux éléphants de l'Alexandre, de Lebrun, tous les triomphateurs sont représentés dans un char traîné par des éléphants, symbole de la puissance militaire. Saint Isidore de Séville n'écrit-il pas : « Hoc genus animantis in rebus bellicis aptum est » ? Et tout naturellement, enfin, les quatre animaux accompagnent le char de la Divinité (3).



Le triomphe de la Mort. — Le char traîné par les Autalops aux cornes en dents de scie.

Je me suis bien attardé sur un seul point : mais il m'a semblé ne pas manquer d'importance, puisqu'il touche aux origines mêmes de l'illustration des *Triomphes*. Il faut maintenant m'arrêter. Je ne ferai donc plus que signaler bien hâtivement, entre tant de choses qui mériteraient de nous retenir, les amusantes gravures des légendes si populaires du moyen âge retrouvées ici : Samson et Dalila, le lai d'Aristote, le sorcier Virgile, dans leurs mésaventures amoureuses. Elles viennent jeter en plein humanisme une note moyenâgeuse, dont la saveur est d'autant plus piquante que les artistes croient avoir absolument dépouillé le vieil homme, tandis que, comme nous venons de le voir, à leur insu, ils sont tout imbus de traditions, dont les esprits forts de nos jours, malgré leur superbe, n'ont pas encore su davantage se dégager entièrement.

F. DE MÉLY.

1. PP. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*. Paris. Poussielgue, 1851, in f°, t. II, p. 117.

2. P. 78.

3. On aurait vraiment bien mauvaise grâce à reprocher aux deux auteurs de n'avoir pas utilisé un manuscrit totalement inconnu, qui n'a paru que quelques jours après leur beau volume. C'est donc une modeste contribution que je suis heureux d'apporter à leur immense travail.

---

UNA ANNUNZIAZIONE DEL CAVALLINI A FIRENZE, par Gerspach. (Firenze, Alinari.)

EN quelques pages, notre collaborateur dit comment il est parvenu à faire mettre en lumière, dans l'église de San Marco, une fresque de Cavallini signalée dans Vasari dès 1550, mais cachée à la vue du public depuis cette époque. M. Alinari a joint au texte une reproduction inédite de cette peinture.

L'ÉGLISE DE MONTPENSIER, par H. DU RANQUET. (Extrait de la *Revue d'Auvergne, Clermont-Ferrand, Mont-Louis*, in-8°, 10 pp.)

ÉTUDE consciencieuse d'un édifice que, grâce à une charte, découverte par M. Rouchon, l'auteur, peut dater avec une certitude presque absolue, de l'extrême fin du XII^e siècle. Malgré cette date avancée, l'église est encore entièrement romane, avec ses arcs en plein-cintre, sa nef voûtée en berceau et ses collatéraux recouverts de voûtes en quart de cercle. Cette église est d'autant plus intéressante qu'elle est un des très rares monuments religieux d'Auvergne dont la date soit connue. Voilà une nouvelle preuve de la persistance des procédés romans dans la région auvergnate.

N. T.

---

LES INSCRIPTIONS DE L'ÉGLISE DE RUMIGNY (ARDENNES), par Henri JADART. — Sedan impr. E. Laroche, 1900, in-8° de 11 p. (Extrait de la *Revue d'Ardenne et d'Argonne.*)

M. Ch. Mathieu avait publié, dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne* de janvier-février 1898 (pp. 83 à 90), l'histoire et les inscriptions des cloches fondues en 1744, pour l'église de Rumigny, par le « lorrain » Pierre GUILLEMIN. M. Jadart a continué l'exploration épigraphique de cette église en reproduisant le texte des autres inscriptions anciennes, qui y ont survécu. On y trouve, d'une part, des épitaphes et une fondation, fournissant « des noms et des souvenirs, qui ne sont pas sans intérêt historique » pour la région ; — d'autre part, « deux pièces de vieille poésie française, qui ne sont pas sans un certain intérêt littéraire » : — la première de ces poésies est à la louange du patron de l'église de Rumigny, saint Sulpice, archevêque de Bourges ; la seconde, en l'honneur de saint Louis, considéré comme patron du royaume et du roi régnant.

M. Jadart reproduit également l'inscription de la cloche survivante de Rumigny, de l'année 1744, et donne, d'après une copie recueillie par M. B. Riomet, l'inscription de la cloche d'Aubenton (Aisne), de l'année 1640, cassée en 1860 et refondue.

Jos. B...

---

ÉTUDES CAMPANAIRES, par L.-B. RIOMET, dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne* (Sedan, impr. Émile Laroche), 8^e année, n° 2, décembre 1900, pp. 17 à 22.

Cette série de notes comprend :

1° L'inscription de la cloche de *Liart* (Ardennes), fondue par CLAUDE GUILLEMIN en 1767 ; — 2° les inscriptions de deux cloches du XVI^e siècle (1559 et 1569) de l'ancienne abbaye de *Bonne-Fontaine*, qui se trouvent aujourd'hui l'une à *Mont-Saint-Jean* (Aisne), l'autre à *Blanchefosse* (Ardennes) ; — 3° quelques lignes sur le fondeur PIERRE GUILLEMIN, dont il existe à *Besmont* (Aisne) une cloche de la même année que celles de *Rumigny* (1744) ; — 4° sous le titre : *Notes complémentaires sur les cloches de Rumigny : J.-B. Lamirault de Cerny, leur parrain, et Suzanne de Lancry, leur marraine*, des détails biographiques sur ces deux personnages, leurs épitaphes, et le procès-verbal de bénédiction, en 1782, de la grosse cloche d'*Etréaupont* (Aisne).

Jos. B...

---

LES CLOCHES DE CHARLY-SUR-MARNE (Aisne). — *Souvenir du Baptême du 2 décembre* 1900. — Imprimerie Nougarède, Chauny (Aisne), in-8° de 24 pages (extrait [en majeure partie] de la *Semaine religieuse* de Soissons et Laon), signé : LUCIEN BRIET.

Dans le second chapitre de cette brochure (pp. 10-11), M. Lucien Briet étudie la cloche italienne datant de 1772, achetée d'occasion en 1811, dont nous nous sommes quelque peu occupé naguères [1] et qui, par suite de l'installation de la nouvelle sonnerie, vient d'être envoyée à la refonte.

Le texte de l'inscription, tel que le donne M. Briet, est certainement (sauf en ce qui concerne les points séparatifs) préférable à la copie du regretté Amédée Varin, que nous avions utilisée, faute d'avoir pu étudier par nous-même l'original. Mais nous croyons que la traduction que M. Briet a jointe à sa lecture est, par certains côtés, très discutable. Il y a là notamment un ablatif absolu, qui est transposé au datif sans aucune bonne raison, et une certaine formule OPÆ IMPENSA, — OPÆ pour OP*(er)*AE?? — qui est interprétée « *à ses frais* » [*personnels*], alors qu'elle signifie peut-être tout simplement : *aux frais de la fabrique??*

Jos. B...

---

INVENTAIRE SOMMAIRE DES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES antérieures à 1790, rédigé par MM. CHAVERONDIER et DE FRÉMINVILLE, archivistes. — LOIRE. — Archives civiles. Série E, supplément. Tome premier. ARRONDISSEMENT DE MONTBRISON. — Saint-Étienne, impr. Théolier, 1899, grand in-4° de 57 et 547 pages.

Dans l'intéressante *introduction*, qu'il a placée en tête de cet important volume, notre confrère

1. Jos Berthelé, *La Cloche italienne de l'église de Charly-sur-Marne et les cloches hollandaises de l'église de Saulchery (Aisne).* — *Annales* de la Société historique et archéologique de Château-Thierry, année 1898, pp. 288 à 299 (tiré à part, avec la même pagination).

M. Joseph de Fréminville s'est proposé, — « après un coup d'œil rapide sur l'origine des registres servant à constater les naissances, mariages et décès, et l'exposé de la réglementation de leur tenue, en France en général et plus spécialement dans... [la] circonscription diocésaine » de Lyon, — « de grouper méthodiquement les indications », que les anciens registres paroissiaux renferment sur l'état religieux et civil, les administrations et les fonctionnaires, les grands propriétaires du sol, les industries et les arts, les établissements hospitaliers, l'instruction publique et les événements locaux.

Nous nous bornerons à signaler, dans cette introduction : — 1° le passage relatif aux cloches, à leur bénédiction et à leurs inscriptions (p. 43), — 2° la liste des fondeurs de cloches « qui ont laissé leurs traces dans [les archives communales de] l'arrondissement de Montbrison » (pp. 51-52).

Jos. B...

---

LA CATHÉDRALE DE ST-BAVON A GAND (1), avec texte du chan. VAN DEN GHEYN. Grand in-folio, 12 pp. de texte, 16 phototypies. — Gand. Librairie néerlandaise et Siffer, 1902. Prix : 30 fr.

Ce grand et bel album, que vient d'éditer la *Librairie néerlandaise* de Gand, et qui se trouve précédé d'un texte trop concis dû à la plume du distingué président de la *Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, comprend 16 planches phototypiques grand in-folio représentant l'édifice et surtout son mobilier artistique. Ces planches sont belles et très intéressantes. Le texte, imprimé en grands caractères quasi lapidaires, fournit des renseignements autorisés, quelques-uns inédits ; il constitue une notice historique de l'édifice et une notice descriptive de ses joyaux d'art ; la description de l'édifice fait défaut. On doit savoir gré à l'érudit chanoine d'avoir apporté son tribut à l'histoire de ce grand monument ; on doit l'en remercier et l'en féliciter ; cependant on aurait souhaité plus encore, car la monographie de la cathédrale de Gand reste à faire.

Déjà M. H. Goetgebuer lui a consacré en 1893 (2) une longue notice historique et descriptive, à laquelle manquait l'illustration. Voici maintenant un recueil de planches, qu'accompagne un texte de valeur, mais très incomplet. Qui voudra, désormais, reprendre l'œuvre comme troisième auteur, pour nous la donner complète; joindre aux vues pittoresques des relevés précis, des plans, des élévations et des coupes ; ajouter aux notices savantes déjà fournies une description technique devant laquelle on a reculé jusqu'ici ? Ce serait fait, si l'éditeur avait jugé bon d'adjoindre un collaborateur technique à l'archéologue distingué qui s'est chargé de commenter son recueil phototypique.

Cette lacune est d'autant plus sensible que la cathédrale de St-Bavon est à la fois un des grands et des plus intéressants monuments de la Belgique. Elle offre un vaste vaisseau, la crypte la plus étendue et une des plus antiques comme origine (mais la plus récente, à considérer l'époque de son adaptation), le chœur le plus majestueusement exhaussé, la superstructure la plus curieuse, et une imposante série des plus beaux vitraux modernes.

C'est sur l'emplacement d'un oratoire primitif, consacré en 941, que fut élevée la première église paroissiale de St-Jean dans la *cuve* de Gand (1), par Lausus, compagnon de saint Poppon, au milieu du XI^e siècle (2).

L'illustre Quicherat, prenant à tort la crypte actuelle pour l'oratoire primitif, y signale « l'emploi du cintre brisé... antérieur à la formation de l'archivolte romane », ou du moins à la première période romane (3). Il s'agit des pénétrations latérales des voûtes de la nef centrale. L'oratoire en question, incorporé plus tard à la crypte de la cathédrale, se présentait sans doute de plain-pied avec le sol extérieur, au moins du côté de l'Escaut.

Nous donnons ci-derrière le plan de la crypte actuelle dans sa partie ancienne, qui est sous le chœur. Elle offre deux nefs séparées par une épine médiane de colonnes à bases pattées, à fûts monolithes polygonaux et à chapiteaux décorés de volutes retournées et accouplées sur les angles. A côté des murs plus récents soutenant le chœur, sont des piles massives, allongées dans le sens transversal, et qui alternent avec d'autres très étroites, offrant trois colonnes en file perpendiculaire au mur. Ces supports, en pierre de Tournai, portent des voûtes d'arêtes dont la coupe (dans le sens perpendiculaire à l'axe de l'édifice), est plein-cintre, tandis que les pénétrations latérales sont en cintre brisé. Les piles, telles qu'elles

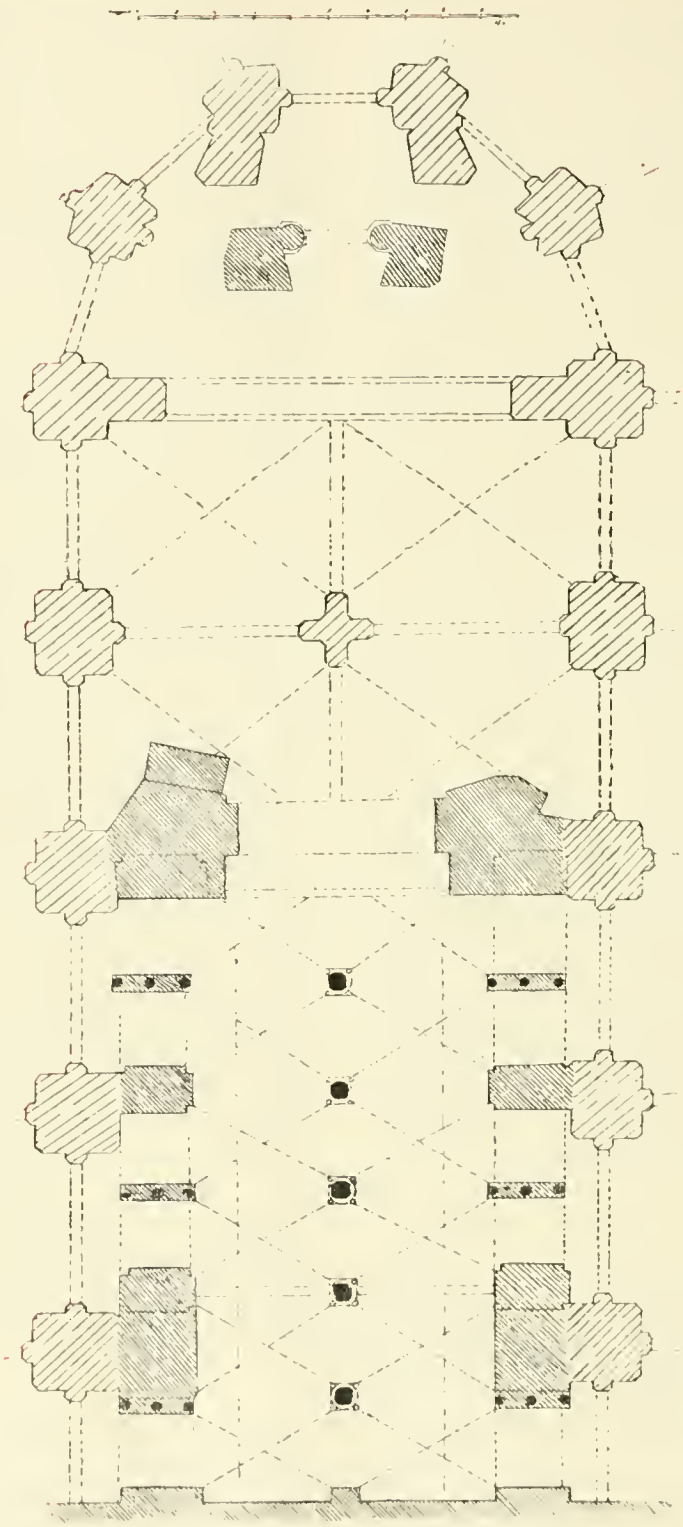
1. V. Didron, *Annales archéol.*, t. III, 138, 142 ; XII, 412; XXV, 400.
V, *Messager des Sciences*, 1871, p. 249 ; 1853, p. 133. — Meyer, *Annales*, an. 1228.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 418.

1. D'après une charte (apocryphe, selon Diericx), Transmare, évêque de Noyon, en fit la dédicace le 14 des calendes de mai 941 : cette date se retrouve dans une chronique du XIII^e siècle, celle de Jean de Thielrode.

2. S. Poppon mourut en 1048. Sa vie, écrite par des contemporains du saint Abbé, rapporte que Lausus choisit pour lieu de sa sépulture l'église de St-Jean « quam ipse construxerat ». De Bast. *Acta Sanct.*, t. II, jan. p. 630, num. 6. — De Smet, *Recherches sur l'ancienneté de la ville de Gand*. — A. Goetgebuer, *L'Église cathédrale de St-Bavon*, p. 9.

3. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 148.



Saint-Bavon. — Plan de la crypte.

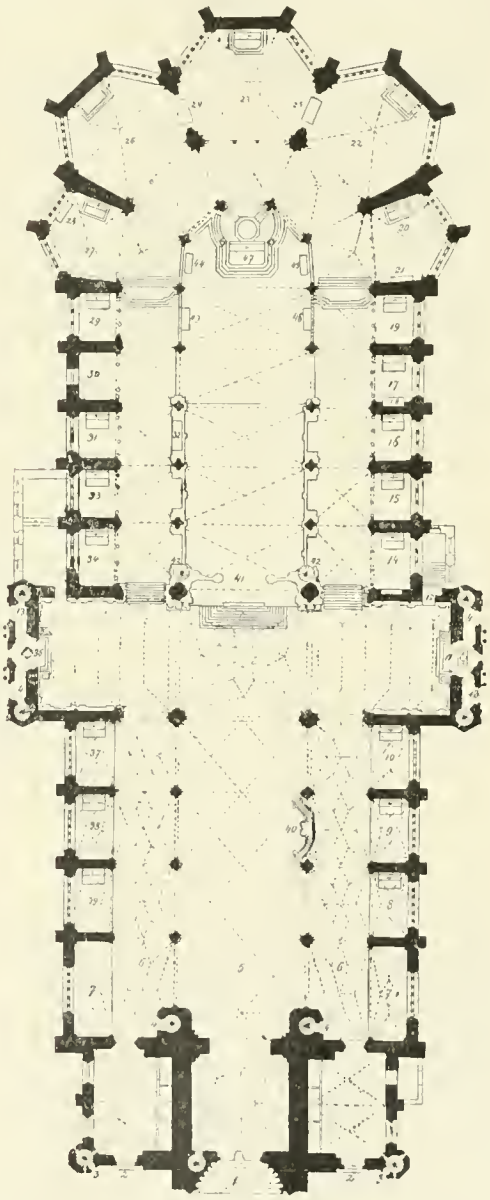
existent, supposent nécessairement deux collatéraux en dehors de la double nef.

On ne peut concevoir une primitive église aussi basse que la crypte présente et comprenant

quatre nefs. Sans aucun doute, nous sommes en présence de l'église de Lausus, mais entièrement remaniée ; pour porter le sol du chœur, on aura utilisé quelques murs et d'autres matériaux de l'édifice du XI^e siècle dans la partie centrale de la crypte. En effet, les supports précédents semblent formés avec des matériaux de remploi ; les chapiteaux débordent sur les fûts pour lesquels ils sont trop grands ; les piliers sous le mur septentrional sont plus hauts de 1^m,00 que ceux d'en face, et ceux-ci sont exhaussés à l'aide de deux abaques superposés en encorbellement, de manière à entamer la retombée. Le décor de quelques chapiteaux accuse le XII^e siècle plutôt que le XI^e, etc. Les piles en question ont dû être établies en sous-œuvre à la fin du XII^e siècle, à en juger par leur style, tandis que le reste de l'ouvrage rappelle une époque antérieure de trois quarts de siècle, par les singulières analogies de ses chapiteaux avec ceux du transept de Notre-Dame de Tournai. On n'a pas jusqu'ici proposé une reconstitution de l'ordonnance de l'église du XI^e siècle, dont nous avons sous les yeux de notables vestiges.

Le plan de l'église haute est insolite, avec son chœur beaucoup plus développé que la nef et son rond point énorme aux chapelles absidales démesurées. Les deux parties principales, chœur et nef, présentent un curieux contraste ; la première, en style primaire de grande pureté, la seconde, avec le transept, en style tertiaire avancé. Le chœur, construit en pierres de Tournai, a des piles rondes cantonnées de quatre colonnes, comme la collégiale de Huy, celle de Tongres et le chœur de N.-D. de Courtrai ; un triforium à lancettes géminées et trilobées; de vastes fenêtres dans lesquelles feu Bethune a rétabli des fenestrages rayonnants et posé de superbes vitraux. Le chœur et ses collatéraux sont voûtés d'arêtes. L'église basse, d'une proportion très élancée, bâtie en briques et en pierre blanche (grès lédien), a de vastes arcades dont les moulures, privées de chapiteaux, descendent sur des bases ressautantes; un pseudo-triforium curieux, des verrières dont les meneaux flamboyants contrastent par l'étroitesse de leurs entraxes avec les larges jours des fenêtres du chœur, et des voûtes rares et originales ; leurs nervures dessinent un système de compartiments en losanges et en triangles, sur l'intrados général d'un berceau percé de pénétrations latérales plongeantes ; ce tracé, qu'on retrouve à l'église Saint-Michel, correspond à celui de deux systèmes de croisées d'ogives, qui se superposeraient en s'enjambant d'une demi-travée. Il n'est autre que celui des voûtes Plantagenet, qu'à Angers même, on ne trouve pas entièrement développé, et qui a été appliqué à Gand d'une manière magistrale [1]. Les bas-côtés de la nef ont des voûtes à liernes et tiercerons.

L'église basse, dont les parois écorchées, grattées à cru, restent veuves de leur enduit, était autrefois ornée de peintures murales, dont on a



Plan de Saint-Bavon [2].

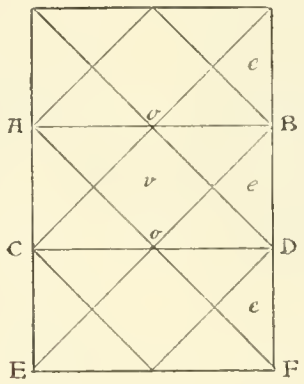
retrouvé des vestiges, témoin le fragment ci-après, qui a disparu avec le crépi, et qui ornait la

1. Ce genre de voûtes, assez rare, se rencontre aussi à l'église de Trébitsch, en Moravie ; en pays rhénan l'on en voit des dérivés plus complexes.

2. Les nervures des croisillons du transept, indiquées ici d'une manière fautive, sont en réalité des arêtes à liernes et tiercerons.

première chapelle du collatéral sud. Nous reproduisons un dessin, exécuté par feu H. de Tracy, de ces curieux vestiges, d'après la planche de l'intéressant *Bulletin de la Gilde de St-Luc et St-Joseph*. Dans le même bas-côté, M. F. Coppejans exécute en ce moment une décoration murale d'un grand mérite, dont nous reparlerons prochainement.

Les nefs de Saint-Bavon sont de style manifestement brabançon ; je n'en veux pour preuve que la puissante tour, plantée en tête du vaisseau et incorporée à la nef, et la forme caractéristique du pseudo-triforium, consistant en une simple banquette bordée d'un balcon, comme on en voit à St-Martin d'Alost, à St-Jacques et à St-Paul d'Anvers, à Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles, à St-Martin de Goes, etc. Nous soupçonnons D. Waghemaker d'avoir eu son mot à dire à St-Bavon, tandis qu'il était occupé à la construction de l'Hôtel-de-Ville de Gand. Signalons aussi les oculi triangulaires percés



Plan des voûtes de la grande nef.

aux pignons du transept et les vastes verrières divisées en Y qui les ajourent ; celle du Sud a été restaurée avec talent par feu Van de Kerckhove ; celle du Nord, avec plus d'exactitude et un talent plus consommé, par M. E. Mortier, architecte provincial.

Cela dit, résumons la notice de M. le chanoine Van den Gheyn, qui précise des dates importantes.

On sait, par un court passage des *Annales du corps échevinal*, que la reconstruction de l'église de St-Jean fut commencée en 1228 ; l'œuvre s'édifia lentement, car le chœur accuse plutôt le style du commencement du XIVe siècle et la consécration de la nouvelle église n'eut lieu que vers 1353. En 1274, on commença à élever les chapelles. Ce n'est qu'en 1510 que l'église reçut le nom de Saint-Bavon, après la suppression, par Charles-Quint, de la célèbre abbaye de ce nom.

Le chœur était primitivement couvert d'un berceau lambrissé, comme tant de vaisseaux de style gothique primaire en Belgique et dans le Nord de la France. Chose très curieuse, les belles croisées d'ogives qui couvrent le chœur ne furent élevées qu'au XVIIe siècle (1), et leur poussée fut soutenue par des ancrages. Ce fait explique l'absence d'arcs-boutants aux flancs du chœur, terminé en 1511, et le peu de saillie des contreforts.

Les travaux de construction de l'église-basse furent mis en adjudication en 1550 ; ils avaient été commencés en 1533. L'église fut consacrée en 1569.

La voûte de la nef centrale et du transept fut construite en 1552 par Frans Goethals et par Joost Roman ; celui-ci édifia les nefs latérales et les chapelles.

Jusqu'au milieu du XVIe siècle, la croisée était surmontée d'un dôme et d'une tour, qui

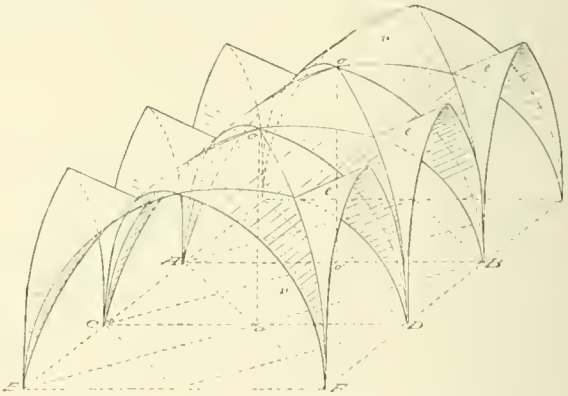


Schéma perspectif des voûtes de la grande nef.

étaient, en effet, dans les traditions du style auquel appartient le chœur. Le cahier de charges des travaux de 1550 prévoit la reconstruction d'un dôme avec quatre tourelles ; de fait, il paraît avoir existé un campanile sur la croisée, lequel fut détruit avec l'ensemble des combles par l'incendie de 1640.

On sait que la belle tour occidentale de St-Bavon, commencée en 1462, fut dessinée par Jean Stassins. Elle attend toujours la flèche, destinée à remplacer celle qu'y dressa Jean de Somere en 1536, et nous renouvelons l'appel que nous faisions naguère à l'École de St-Luc pour en faire l'étude (2).

1. Le *Registrum contractuum*, conservé aux archives de la cathédrale, dit que l'entrepreneur doit livrer : *alle de ogyven diende tot viif cruisen en do kuyre*. De même le chœur de St-Jacques de Tournai était couvert d'une voûte en bois remplacée par des voûtes du plus pur style secondaire en 1541. (Voir L. Cloquet, *Monographie de l'église St-Jacques à Tournay*, p. 14.)

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 418. Elle pourrait étudier en même temps les projets de flèches pour le beffroi et pour St-Michel.

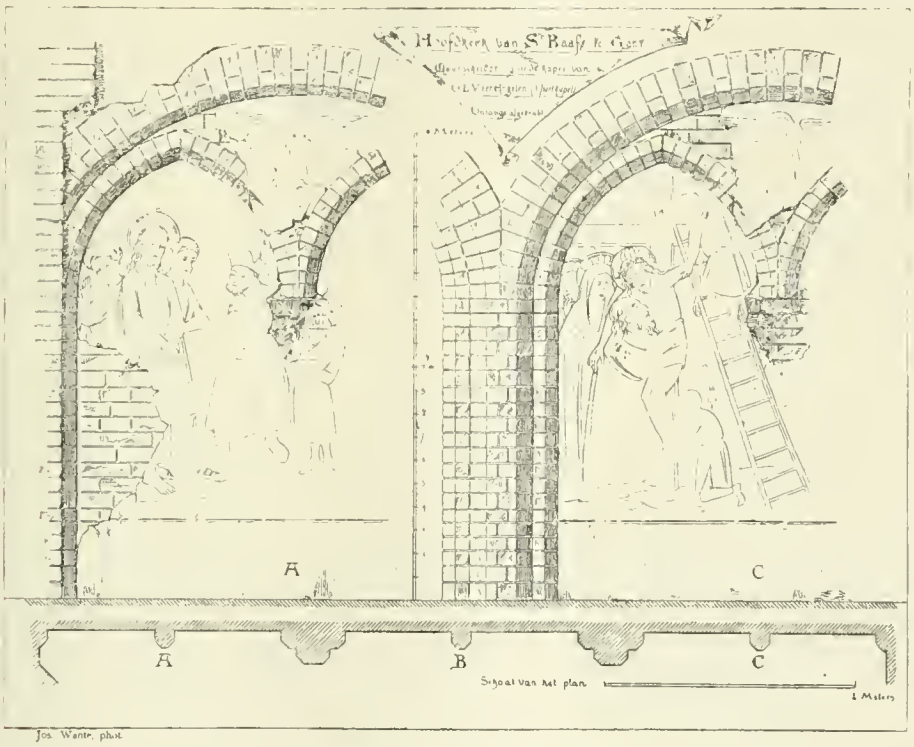
L'auteur du texte passe ensuite à la description du maître-autel, sculpté par Verbrugghe (1705), des cénotaphes du chœur, de la chaire de vérité, œuvre de Laurent Delvaux (1741), des colossaux chandeliers de cuivre exécutés à Florence et qui étaient destinés à la tombe de Henri VIII, des portes de cuivre du chœur, fondues par l'anversois Guill. de Vos (1708), du lustre de la Renaissance, et enfin, de la merveille de St-Bavon, le polyptyque de l'Adoration de l'Agneau.

L. C.

---

LA CATHÉDRALE SAINT-JULIEN DU MANS. Ses évêques, son architecture, son mobilier, par l'abbé Ambroise LEDRU et Gabriel FLEURY. — 200 pl. photot. et dessin. Grand in-folio de luxe. Mamers, Fleury et Dangin, 1900. Prix : 75 fr.

Nous parlions plus haut d'une notice illustrée, grand in-folio, de la cathédrale de Gand, où la beauté et la valeur de ce qui est donné fait regretter bien des choses qui y manquent. Il en est autrement avec la magistrale monographie de St-Julien du Mans, où le sujet se trouve épuisé, et dont la riche illustration est intimement

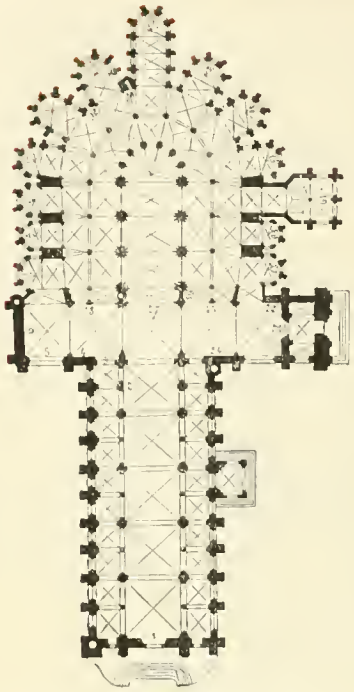



Peinture murale à St-Bavon de Gand

unie au texte. Celle-ci comprend des vignettes photographiques où les choses sont rendues avec une fidélité matérielle, des reproductions d'aquarelles empreintes de l'émotion et de l'intellectualité de l'artiste, des vignettes, des schémas analysant le monument au point de vue structural. On se trouve ici en présence d'un auteur qui a consacré de patientes recherches, des années d'études à préparer son œuvre, et d'un dessinateur que nous nous rappelons avoir observé un jour, dans le monument même auquel son nom est désormais attaché pour toujours, assis au pied d'un pilier et dessinant l'un des croquis à présent sous nos yeux.

Il commence par la longue série des évêques du Mans, et en disant leur destinée, il a maintes occasions de décrire quelque monument d'art qui rappelle leur souvenir. C'est, à propos de saint Julien, la crypte de N.-D. du Pré, actuellement détruite, et le suaire du grand évêque, ainsi que celui de saint Bertrand, deux tissus antiques célèbres ; c'est le tombeau de Gauziolen, d'après Gaignières ; c'est le sacramentaire grégorien et sa copie du IXe siècle, enluminée sous l'évêque Lambert, etc. A partir de Vulgrin, nous assistons à la construction de la cathédrale actuelle, et passent sous nos yeux les reproductions de trois belles aquarelles de A. Le Feuvre, tirées de la collection de M. Singher, représentant les nefs romanes ; de belles vues photographiques, et le fac-simile du célèbre émail du musée du Mans, représentant Geoffroy Plantagenet.

Si le chœur merveilleux du Mans était complété par une nef adéquate, Amiens et Bourges



Plan de la cathédrale du Mans.

auraient une rivale ; si aux nefs du XII^e siècle s'ajoutait un chœur du même style, le Mans posséderait la plus belle des églises romanes. M. Ledru commence par reconstituer un plan de ce monument idéal. Viollet-le-Duc l'avait fait avant lui, mais sur des bases inexactes. M. Ledru assure, que les croisillons étaient terminés par deux tours et qu'aucune absidiole ne s'ouvrait dans leur mur oriental ; un déambulatoire entourait le chœur, percé d'une absidiole au chevet.

La nef romane a été proclamée par M. L. Gonse « un chef-d'œuvre de l'art roman ». Elle est typique et d'une magnifique unité, avec ses cinq travées carrées, ses piliers alternativement cruciformes et monocylindriques, son austère triforium et ses voûtes d'arêtes domicales.

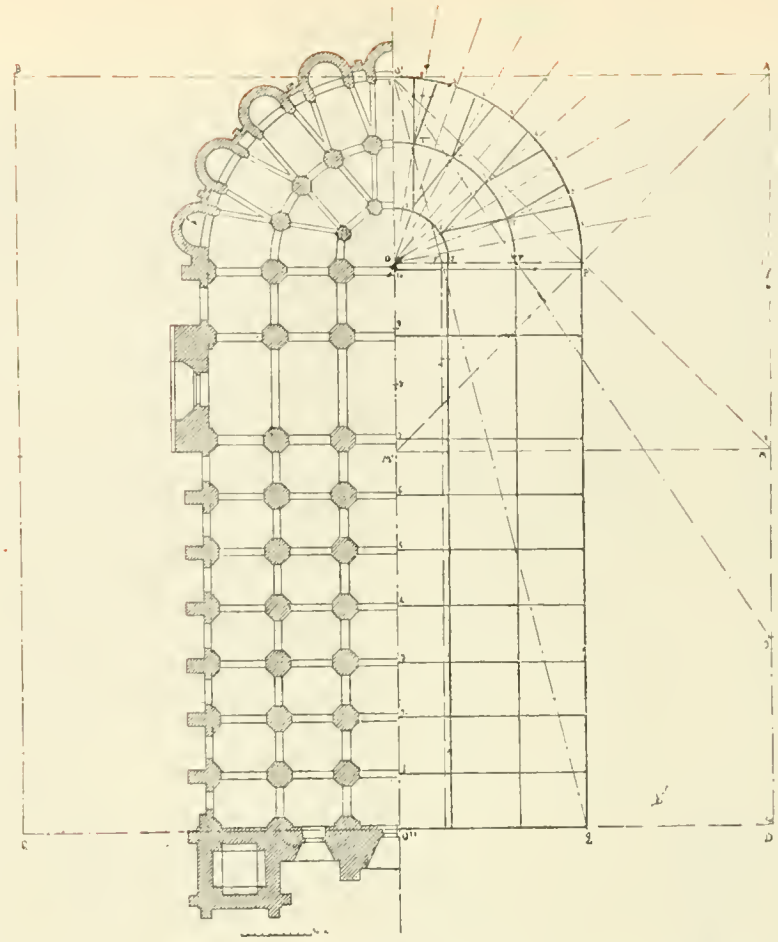
Nous ne pouvons qu'assister en témoin à des discussions de détail intéressantes, sur les péripéties de la construction romane, auxquelles se livre l'auteur avec M. Lefèvre Pontalis. Nous nous abstiendrons de nous prononcer entre un archéologue du crû très expert, et une autorité scientifique. Nous ne nous mêlerons pas non plus des contestations de l'auteur, qui est assez combatif, avec Dom Piolin, sur des questions d'histoire.

Vue extérieure de la cathédrale du Mans.

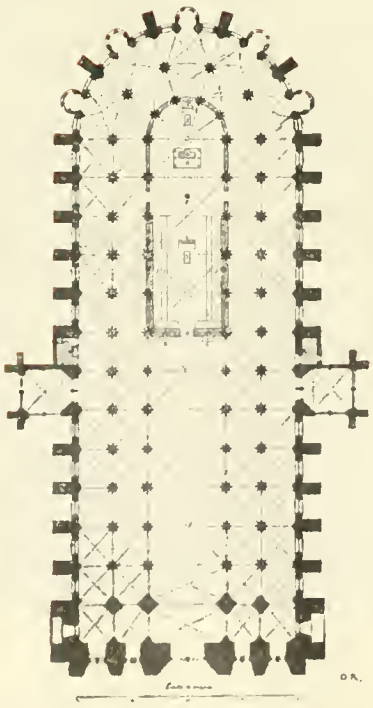
Un demi-siècle après l'achèvement de la cathédrale par Guillaume de Passavant, le clergé manceau et l'évêque Maurice rêvèrent d'élever un

La cathédrale du Mans. — Bas-côté méridional.

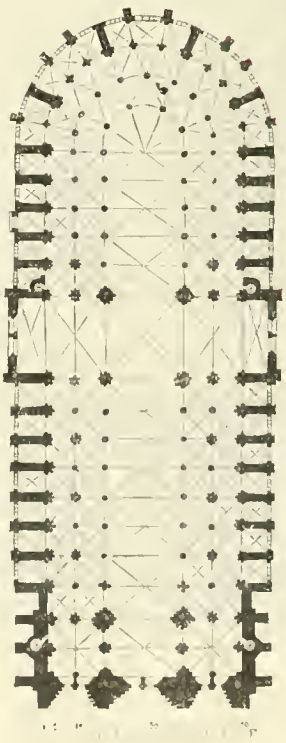
chœur capable de rivaliser avec les plus beaux monuments qui sortaient alors du sol de la France. Le nouveau sanctuaire, commencé en 1217, fut consacré en 1254. Malheureusement on



Plan de la cathédrale de Tolède.



Plan de la cathédrale de Bourges.



Plan de Notre-Dame de Paris.

n'en connaît pas l'habile architecte ; M. Ledru n'en admet qu'un seul, en présence de l'harmonie de l'ensemble, en dépit de la mouluration assez différente, qu'on constate dans le déambulatoire et dans les chapelles ; le premier se rapproche du style normand, les secondes, de la modénature de l'Ile-de-France (notamment des chapelles absidiales de la cathédrale d'Auxerre) ; un seul architecte a peut-être conçu le plan d'ensemble mais il n'a pas seul dirigé l'exécution des détails.

On a souvent fait un rapprochement entre le chœur du Mans et celui de Bourges, et Viollet-le-Duc a dit que le premier est dérivé du second.

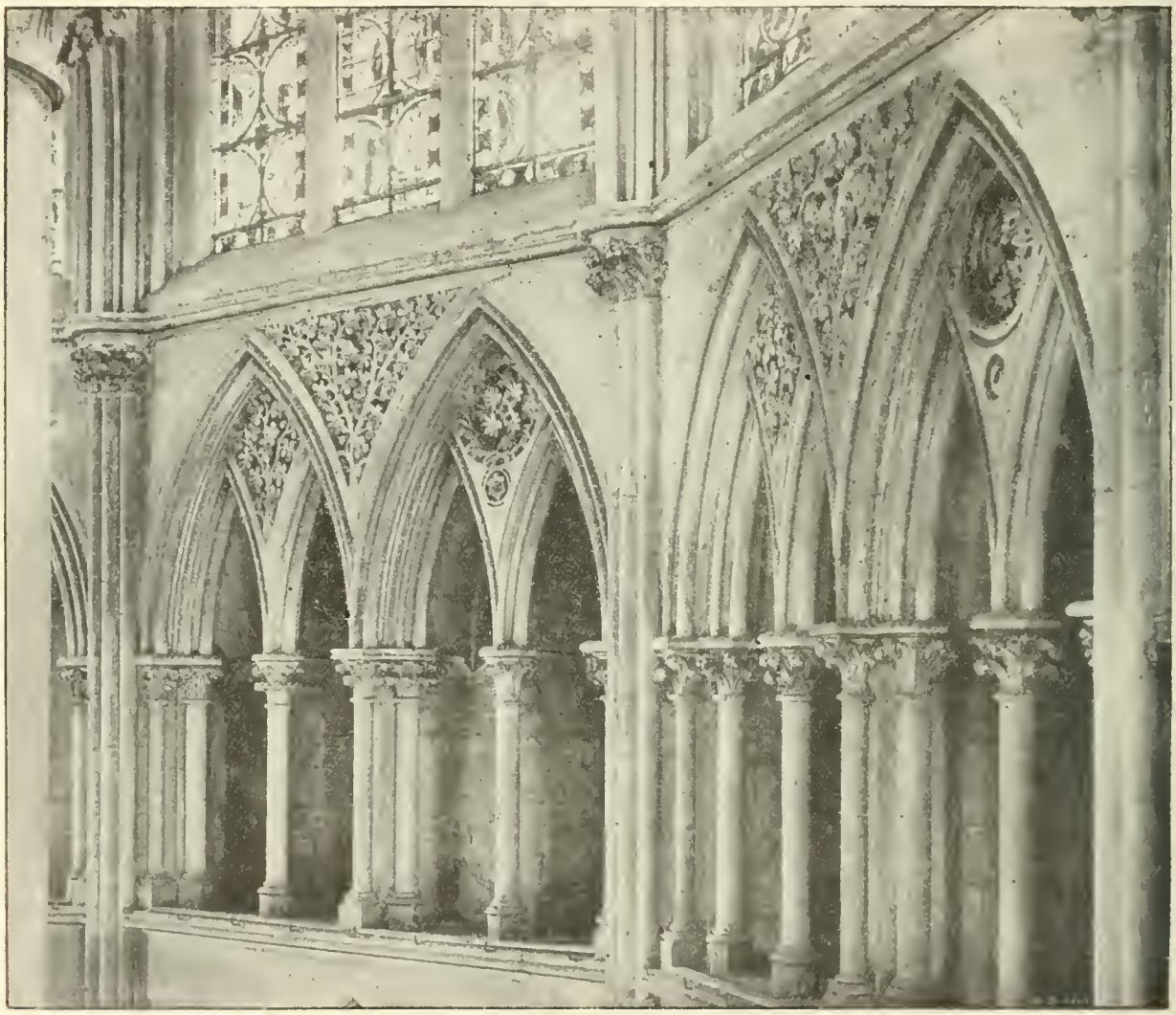
Il est incontestable que les deux vaisseaux ont une ressemblance d'aspect des plus frappants à cause du trait commun, si important à première vue, d'un premier collatéral beaucoup plus élevé que le second, et d'une double clairevoie

La cathédrale du Mans. — Chapiteau du déambulatoire.

produisant, en quelque sorte, un effet d'amphithéâtre renversé, une succession d'arrière-plans, échelonnés d'une manière si prestigieuse, que ces deux édifices sont uniques sous ce rapport. Néanmoins, M. Ledru, négligeant trop ce détail, répudie le rapprochement, ou n'en fait pas plus de cas que de ceux que l'on peut faire de tous les chœurs à doubles collatéraux. Tels Paris, Chartres, Coutances. etc. Il trouve plutôt le prototype du chœur du Mans dans celui de Coutances, où l'on trouve même modénature normande, mêmes abaques circulaires, même doublement des colonnes au rond-point, même élargissement du chœur (ajouté de même à une nef romane) dissimulé par les piles de l'entrée, etc... ; il ajoute : égale symétrie et *même disposition* dans le tracé des voûtes, etc.

L'influence normande est évidente et l'analogie

doit s'étendre à la cathédrale de Séez, qui offrait une plus grande profondeur de chapelles absidales. Mais quant au tracé des voûtes du chevet comparé à celui de Coutances, la similitude n'existe que dans la première travée, et il s'agit d'un tracé fort commun: sur trapèze, avec croisée rectiligne en plan et clef centrale. Mais ce qui est caractéristique des voûtes du Mans, c'est le tracé du second déambulatoire: il comporte la multiplication des colonnes engagées dans le mur extérieur, et l'alternance de travées quadrangulaires et triangulaires. Or, avec une variante sensible, l'architecte manceau a pu trouver cette ingénieuse combinaison au chœur



La cathédrale du Mans — Rosaces du triforium.

de Bourges, en même temps que la merveilleuse disposition des voûtes étagées. Ajoutons que la disposition du plan de St-Julien se retrouve fidèlement copiée à la cathédrale de Tolède; on ne peut guère douter que celle-ci ne dérive directement du Mans.

Nous n'insisterons pas sur la splendeur de la monumentale lanterne que forme le chœur, garni de treize verrières étincelantes, d'une vingtaine de mètres de superficie chacune, ni sur l'ingénieuse combinaison des arcs-boutants du chevet, dessinant un Y en plan, se dédoublant à la travée externe pour s'appuyer sur les murs des deux absidioles voisines. Nous avons fait ressortir ces hardiesses et ces élégances dans un article précédent [1].

Mais signalons la bonne réplique que M. Corroyer reçoit de M. Ledru, pour avoir critiqué ces

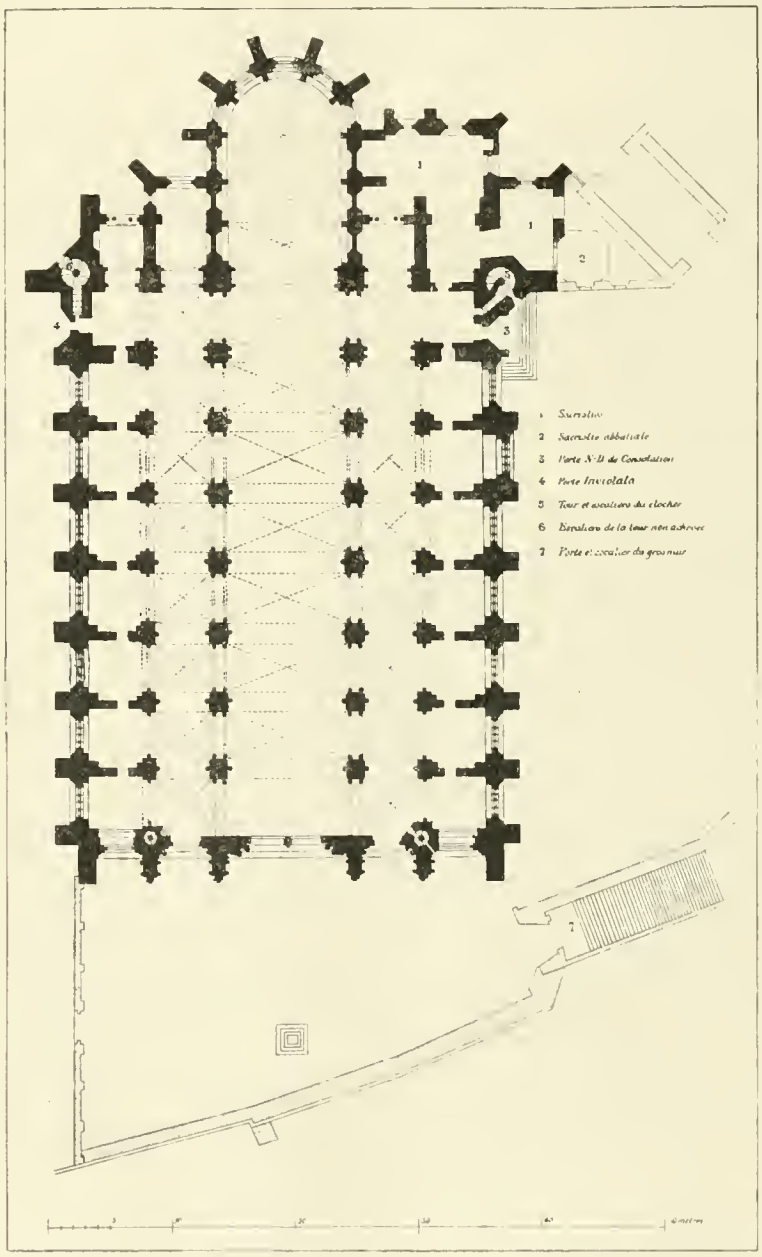
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, an. 1899, p. 434.

La cathédrale du Mans — Contreforts au dessus du déambulatoire.

admirables arcs-boutants, un peu à la légère. Notre auteur réfute une fois de plus la mauvaise chicane faite aux prétendus « *étais* ».

Par contre, on ne peut méconnaître l'effet déplaisant qui résulte de l'étranglement du premier collatéral.

La chapelle du chevet présente un bel exemple de décoration picturale, avec un vol d'anges




Eglise abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. — Plan.

planant, au nombre d'une cinquantaine, dans les voûtes, et célébrant la gloire de N.-D.; aveugles, les « esthètes » qui, en présence de ce bel exemple, continueraient à prétendre que la peinture systématique des parois n'était pas dans le vœu des édificateurs des monuments gothiques.

La description très détaillée du monument est suivie de celle des vitraux, des tombeaux, des tapisseries, du mobilier. Le tout est rehaussé d'une multitude de phototypies incorporées au texte, semées dans les pages, ainsi que de dessins dont beaucoup sont de la main de l'auteur. Enfin, les pages de ce livre magistral se déroulent d'un bout à l'autre sous la forme d'une galerie continue des

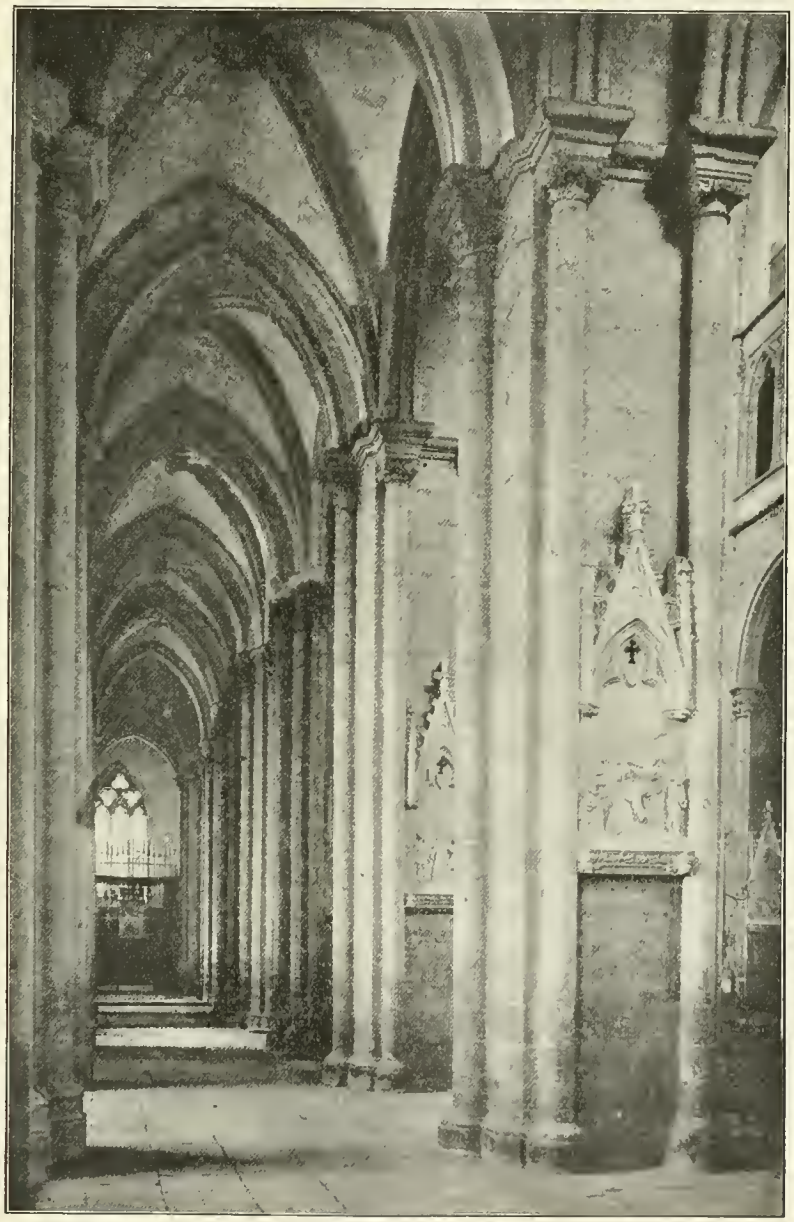
évêques du Mans ; les chapitres consécutifs sont consacrés à l'histoire de cette longue dynastie de prélats ; l'édification, la reconstruction et l'enrichissement de la cathédrale apparaissent, ainsi qu'il est juste, comme leur œuvre continue, progressive et immortelle.

L. CLOQUET.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-ANTOINE EN DAUPHINÉ. *Histoire et archéologie*, par Dom DIJON, 516 pp. in-4o édit. de luxe, nombreuses vignettes. — Grenoble, Falque et Perrin, 1902.

Prix : 30 frs.

Ce beau volume, abondamment illustré, contient l'histoire et la description (peut-être un peu diffuse) d'une célèbre abbatiale, d'un caractère spécial, appropriée aux vues du commandeur et de l'abbé de l'Ordre de saint Antoine. La partie historique est une œuvre d'érudition, de patientes recherches et de critique consciencieuse.



Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. — Bas-côté nord.

L'église, pittoresquement assise sur une émi-

nence, ou plutôt sur une déclivité convertie en terrasse, et parfaitement orientée en dépit des accidents du sol, offre un plan d'une belle unité, fort étendu en largeur; trois nefs de huit travées accostées de chapelles latérales, auxquelles se soude directement un chœur profond avec ses

Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné
Porte du collatéral nord.

annexes (chapelles et sacristies). Le chevet polygonal est du plus pur style primaire (l'auteur en donne des preuves abondantes et superflues) ; il est assis sur un soubassement roman et rond ; les nefs sont du XIV^e siècle ; du chœur à la façade occidentale, s'accuse, par les détails du style, la marche lente de la construction, qui affecte, en façade, le gothique flamboyant. L'extérieur est d'une belle venue, l'absence de combles rend l'aspect un peu trapu. Le cloître est reporté à l'Ouest de l'église.

L'église était, dès l'origine, un lieu de pèlerinage ; c'est ce qui justifie les 14 chapelles collatérales communiquant entre elles et avec le haut de l'église par des baies en enfilade. La pierre employée, qui est de la molasse tendre, a nécessité des supports quadrangulaires relativement lourds réunis par des arcs doubleaux extraordinairement larges ; ce désavantage est habilement racheté par de sveltes colonnettes, faiblement engagées. Les lignes pures d'un triforium à arceaux géminés complètent la physionomie de l'église, qui est d'une élégance sévère. L'architecte de ce beau monument est connu : c'est Jean Roberti, d'Avignon, le maître de l'œuvre du château de Tarascon.

Étant donnée la déclivité de l'assiette, Roberti s'est abstenu d'élever des tours de façade ; il a sagement placé le campanile dans le voisinage des bâtiments claustraux. Le riche portail aux voussures ornées d'une multitude de dais a perdu sa population de statues, œuvre du célèbre artiste avignonnais, Antoine Le Moiturier. M. P. Brune en a jadis fourni la preuve, dans une communication que nous avons relatée ici.

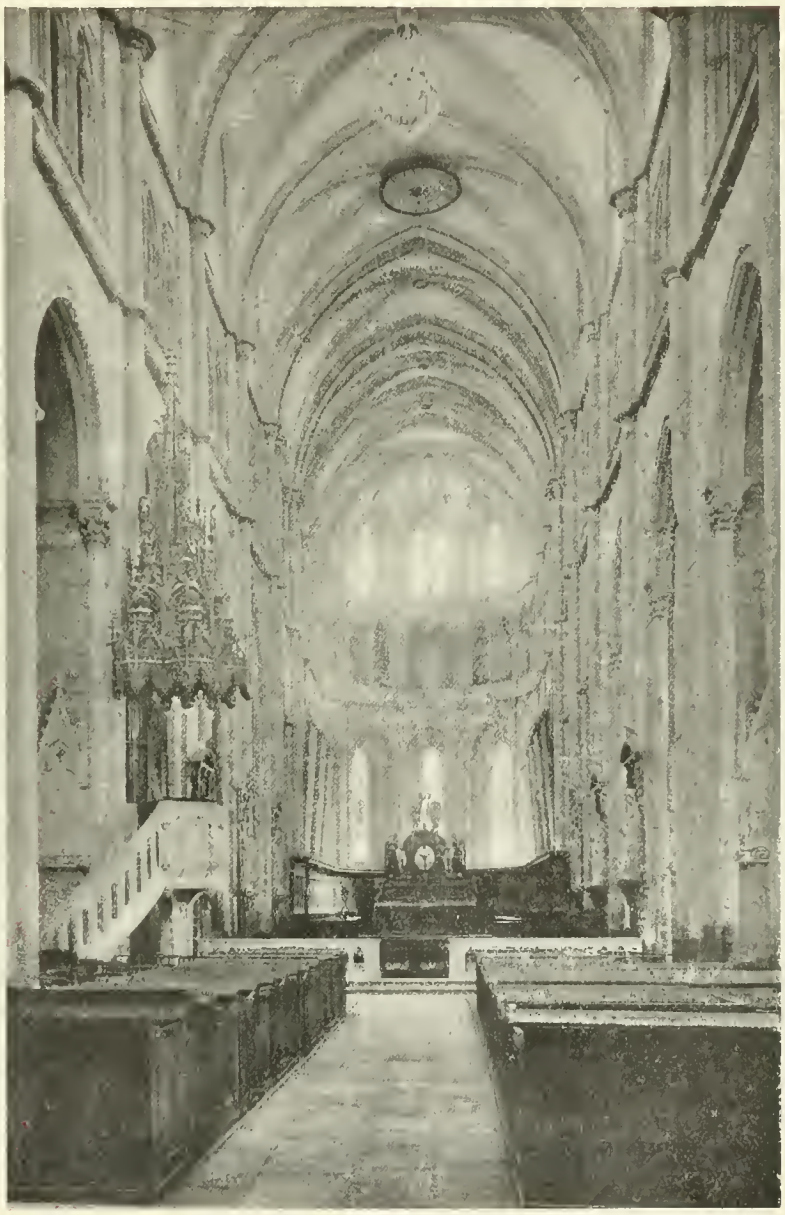
La porte du collatéral nord est une petite merveille de style flamboyant.

Les iconoclastes ont brisé les vitraux du XV^e siècle ; d'autres vandales ont effacé les peintures murales. Dom Dijon, après Viollet-le-Duc et Andsley, dit, avec beaucoup de sens, que, « la décoration polychrome de nos édifices religieux du moyen âge entrait dans le plan de leur constructeur. Telle est, en effet, l'alliance étroite de cette décoration avec l'architecture, qu'à toutes les époques où le rôle de chacun des beaux-arts a été rationnellement compris, la peinture a été regardée comme l'appoint nécessaire de la construction artistique. L'église Saint-Antoine était *systématiquement* décorée de peintures, dont il reste des vestiges très intéressants, les organes de l'architecture avaient une décoration appropriée à leur fonction, et nous signalons aux spécialistes les indications intéressantes consignées aux pages 290 et suivantes. Les champs unis étaient ornés de figures peintes, de fresques, dont voici un charmant spécimen.

Le mobilier de St-Antoine, peu ancien, contient des pièces de valeur : maître-autel, chaire de vérité, châsse de St Antoine, coffret-reliquaire, ciboire, reliure, tapisserie, etc.

Bref, Dom Dijon a ajouté une belle monographie à celles, de plus en plus nombreuses, de nos monuments religieux. Si c'est seulement (comme il la présente), un des éléments de l'histoire de l'ordre de Saint-Antoine, l'œuvre d'ensemble, dont il a posé la première pierre, sera vraiment monumentale.

L. Cloquet.



Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. — Vue générale de l'intérieur.

L'ÉGLISE DE MONTPENSIER, par H. du Ranquet, broch. (extrait de la *Revue d'Auvergne*).

Il ne reste plus une pierre de l'altière forteresse, royal séjour où vint mourir Louis VII. Mais l'antique église subsiste, avec ses trois courtes nefs, de deux travées seulement, son transept nu, saillant et ses trois absides rangées, orientées. La nef centrale est couverte d'un berceau sans doubleaux. Les bas-côtés sont voûtés en demi-berceau, une coupole octogonale, sur trompe et un clocher moderne se dressent à la croisée ; c'est le pur type auvergnat.

Telle est cette intéressante église, décrite en perfection par M. du Ranquet, qui la date du XII^e siècle [1], avec preuve à l'appui : preuve nouvelle que « l'Auvergne, au point de vue de la construction, était au commencement de l'ère romane en avance sur les autres provinces; par contre, au XII^e siècle, elle s'est trouvée en retard sur elles ».

Montpensier possède une de ces cuves baptismales à deux cuvettes : dispositif rare que l'on rencontre à Dinant (Belgique) et que M. l'abbé Mallet nous signalait naguère à Cherisé [1].

L. C.

1. M. A. R. Bouillet l'avait datée du XI^e siècle dans sa *Description archéol. des Monuments du Puy-de-Dôme.*

1. *Revue de l'art chrét.*, année 1891, p. 249.

GUIDE DANS BRUGES. — TOURISTE ET AMATEUR D'ART. — CATHÉDRALE DE ST-SAUVEUR, par J. De Coninck. — Bruges, Burghgraeve, 1901. — Gr. in-8°.

La sainte Cène à la cathédrale de Saint-Sauveur à Bruges.

C'est particulièrement en amateur de tableaux, que l'auteur de cette plaquette richement illustrée parcourt la cathédrale de Bruges. Il s'arrête à chaque panneau de peinture ou à chaque toile pour en indiquer le sujet, l'origine, l'auteur, etc. et fait ainsi le tour de l'église sans guère s'occuper du reste. L'intérêt de son catalogue réside dans les belles reproductions photographiques qui l'accompagnent et qui représentent l'intérieur de la cathédrale, la belle lame funéraire gravée, en laiton, de Joris de Munter et de son épouse, l'important triptyque de Pourbus le Vieux, le curieux calvaire allemand provenant du Métier des Corroyeurs, le martyre de saint Hippolyte, attribué par M. Weale à Thierry Bouts, le mausolée de l'archevêque de Palerme, Jean Carondelet, la *Mater dolorosa* faussement

attribuée à Jean Van Eyck, la belle descente de croix de l'école de Van der Goes, le gracieux tableau de la mort de la Ste Vierge, attribué à Jean Schoreel, le tableau de Lancelot Blondeel (la Vierge Marie entre S. Éloi et S. Luc), le Calvaire de l'école de Gérard Van der Meeren, le Crucifiement de J. Van Hoeck, et le S. Charles Borromée, de Baeckereel.

Cet ensemble imposant de joyaux d'art est complété par la sculpture en bois polychrome du sacre de S. Éloi, et le Créateur, de Quellyn au-dessous du jubé.

L. C.

---

ROGER VAN DER WEYDEN, SCULPTEUR, par L. MAETERLINCK. Broch. (Ext. de la *Gazette des Beaux-Arts*), 1901.

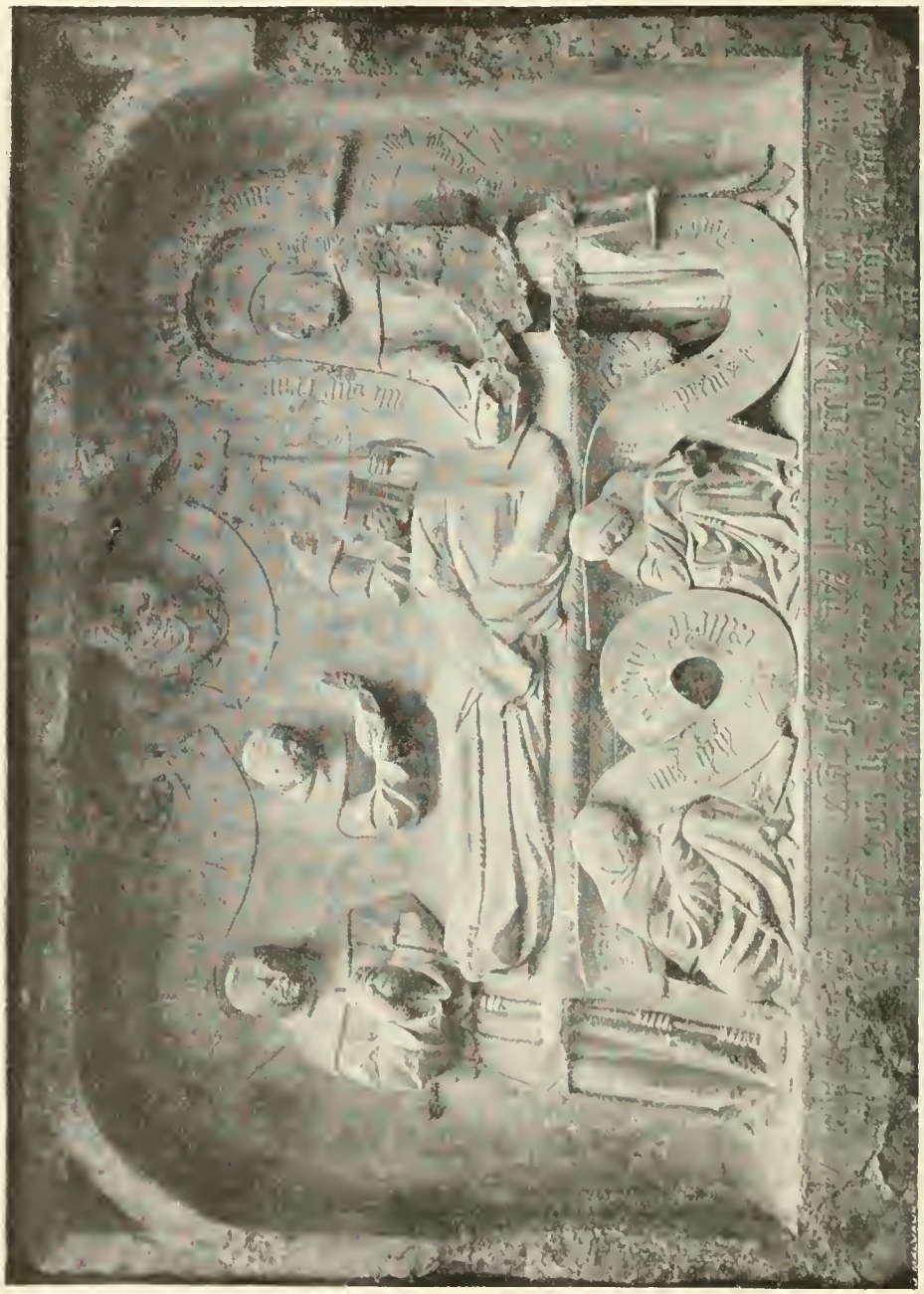
L'ancienne école d'art de Tournai est à l'ordre du jour. Des savants, tels que MM. Lehrs, Schmarson, Weale, Maeterlinck, Hulin, ont récemment apporté des données nouvelles à l'histoire de ses deux plus grands peintres, Roger de la Pasture et Jacques Daret. M. Maeterlinck a creusé la question des rapports de Roger avec l'école locale. Mon regretté collaborateur aux *Études de l'Art à Tournai*, feu Amaury de La Grange, se serait réjoui, avec moi, de voir des écrivains de marque utiliser dans des travaux remarquables nos modestes recherches. C'est ce qu'a fait l'auteur d'un important article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, quand il a donné à grands traits la physionomie des ateliers des sculpteurs tournaisiens et rappelé leurs lointaines exportations. Nous avions paru un peu chauvins et nous avons entendu, dans certain Congrès et dans certaine Société savante, parler d'esprit de clocher, quand nous faisions état d'une école tournaisienne. Aujourd'hui nous avons la satisfaction de voir un homme aussi autorisé que M. Maeterlinck tracer, en artiste qu'il est, un tableau saisissant de l'école tournaisienne, qui est le résumé du chapitre que nous avons jadis consacré à la sculpture de l'école scaldisienne. Nous nous étions efforcés de reconstituer la liste des artistes et des œuvres de cette école et d'en former une monographie fidèle. Pour cela, nous avions groupé les données éparses dans divers travaux d'érudition, en y ajoutant les nombreuses petites trouvailles faites dans les archives paroissiales et communales de Tournai, ainsi que les renseignements tirés de la longue étude des monuments locaux. Mgr Voisin, Génard, Alex. Pinchart, Mgr Dehaisnes, N. Rondot, J. M. Richard ont fourni les premières données d'archives, dans des études étrangères d'ailleurs à ce sujet spécial de l'art tournaisien, sauf une notice de Pinchart sur *Quelques artistes tournaisiens*. Les précurseurs des travaux aujourd'hui si avancées, grâce à l'intervention de vrais savants, furent Barthélemy Dumortier, dont les ardentes revendications au profit de l'art tournaisien furent (comme on doit le reconnaître) moins exagérées qu'elles n'ont paru d'abord, puis l'érudit allemand Waagen, qui, le premier, définit si bien le caractère essentiel et remarquable de l'art qui nous occupe, à savoir, son réalisme et sa tendance à ce qu'il appelait l'*individualisation* des types humains. Héris commenta les travaux de Waagen et Jean Rousseau, que M. Maeterlinck semble avoir oublié, fut le premier à vulgariser, dans une série d'articles insérés au *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie*, les connaissances acquises, il y a un demi-siècle, sur la sculpture wallonne.

Parmi les pièces capitales qui ont ouvert les yeux des savants sur la précocité et la fécondité de l'école en question, figurent le bas-relief votif de Jean de Bos et autres petits monuments exhumés par Barthélemy Dumortier des anciennes dépendances du couvent des Frères Mineurs de Tournai. Les œuvres de sculpture qui ont plus récemment frappé l'attention de M. Maeterlinck sont deux bas-reliefs funéraires de la même série, « mis au jour dernièrement », dit le distingué correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts*, dans le même couvent : ceux de Jean de Fiennes et de Wathier Anthone. Vu l'importance que prennent ces documents lapidaires, il y a lieu de préciser. C'est le soussigné qui a eu la chance d'exhumer, il y a de cela 12 ans, les deux pierres en question, du vieux pavement d'une dépendance du couvent des Clarisses, immeuble possédé par M. H. Desclée de Tournai, lequel en a fait don au Musée de l'école de St-Luc. J'ai publié, le 12 septembre 1900, dans le *Courrier de Bruxelles*, la description reproduite par M. Maeterlinck et présenté cette petite découverte, en en faisant ressortir la portée au Congrès archéologique de Bruxelles en 1891. J'ai pris, à l'époque de la trouvaille, une photographie du bas-relief que je reproduis ici (1). M. Maeterlinck ne pourra qu'être flatté de constater que l'affinité entre les sculpteurs et les peintres tournaisiens, qu'il a reconnue avec tant de clairvoyance, avait déjà été aperçue, il y a plus d'un quart de siècle, par B. Dumortier que nous avons cité tantôt. Nous croyons intéressant de reproduire ici une page bien ancienne *du Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie* (2).

1. Je la remplace par une meilleure, qui a paru dans le *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St Luc*, et qui a été prise par l'habile amateur M. Jos. Casier.

2. *Bulletin de la Commission royale des monuments*. 4e année, p. 149.

*B. Dumortier*..... Allez en Italie, visitez Sienne, par exemple, cette ville qui a conservé une série non interrompue de tableaux à date certaine, depuis 1215 jusqu'à nos jours, et vous vous convaincrez que, dans la première époque, l'art italien est exclusivement byzantin. C'est un art de convention, où rien n'est puisé dans la nature.



**Bas-relief votif du frère Jehan de Fiennes, à Tournai.**
(Retrouvé en 1900 dans l'ancien couvent des Frères Mineurs. — Propriété de l'École St-Luc.)

Venez, au contraire, à la cathédrale de Tournai ; voyez, dans l'ancienne chapelle du St-Sépulcre, les petits anges placés dans les retombées des ogives et qui portent des légendes en lettres onciales, datant de l'époque de Giotto, et vous vous convaincrez qu'à cette époque déjà l'école flamande prenait l'inspiration de la nature comme le véritable fondement du dessin.

Le principe de l'école flamande est donc diamétralement opposé à celui de l'école italienne. Dans l'art flamand, tout est puisé dans la nature. Vous n'y rencontrerez pas ces figures de convention imposantes et sévères ; rien n'y est de convention, tout y est portrait, tout s'y inspire de l'étude de la nature ; aussi l'école flamande a-t-elle fini par dominer le monde artistique. C'est elle qui a donné l'art

moderne au monde entier, et c'est là le plus grand titre de gloire de notre pays.

. . . . . .

Nous avons des monuments sculptés, à date certaine, d'une grande importance, dont on peut conclure que chez nous la sculpture a précédé la peinture *L'École de Van Eyck a été sculptée avant d'être peinte.*

La grande école de Tournay, qui paraît être leur origine, en fournit la preuve irrécusable. En 1330, Guillaume Dujardin produisait des chefs-d'œuvre de sculpture qui rappellent entièrement le dessin et le modelé d'Hubert Van Eyck ; il était chargé de faire, en pierre de Tournay, les tombeaux des ducs de Brabant qu'il peignait de *boine peinture...*; à la fin du XIV^e siècle, Jacques Braibant produisait des chefs-d'œuvre qui rappellent l'art de Jean Van Eyck — C'est là qu'il faut chercher les origines des grands peintres.

« L'école primitive flamande a été sculptée avant d'être peinte », disait Dumortier. M. Maeterlinck va plus loin, et sa proposition est d'un intérêt sensationnel ; Van der Weyden lui-même a été sculpteur ! Le conservateur du Musée de Gand n'est pas éloigné de lui attribuer une sculpture encore existante, le Père éternel entouré d'anges, du musée royal d'archéologie de Bruxelles. « C'est, remarque-t-il, le génie de Van der Weyden qui semble animer les volets du retable de Léau, où l'on voit comme une réplique en sculpture du Calvaire figurant dans le tableau des *Sept Sacrements* d'Arras. » M. Maeterlinck signale un bas-relief du musée de Gand, représentant la *Nativité*, qui présente une analogie remarquable avec une *Adoration de l'Enfant Jésus*, par Roger, conservée au musée de Berlin, et M. L. Solvay admet que celui-ci a pu y mettre la main.

L. Cloquet.

---

## INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE GAND.

Si la statistique est de sa nature chose sèche, aride et prosaïque, elle peut exceptionnellement revêtir une forme artistique ; les archéologues gantois l'ont bien fait voir.

Mais remontons au déluge, ou mieux, au chaos. Le chaos, c'est le désordre qui règne dans la connaissance de notre patrimoine artistique. Il y a quelque soixante ans que la France a commencé ses *Répertoires archéologiques des départements*. Elle n'a encore classé, en moyenne, qu'une vingtaine de monuments par département, tandis qu'il y en a bien une vingtaine de mille encore debout. Le gouvernement sera toujours impuissant à réaliser cette tâche aussi énorme qu'intéressante, s'il ne s'appuie pas sur l'initiative privée. Au dernier Congrès de l'art public à Bruxelles, M. Casati de Casatis, qui n'est plus là pour poursuivre son excellente initiative, a voulu donner le branle. Depuis, M. E. Müntz a proposé de rattacher les comités locaux, que comprend le projet de M. Casati, à une commission unique et responsable, dépendant de l'administration centrale.

Certes la centralisation devra intervenir pour parachever l'œuvre ; mais, en attendant, on ne saurait trop préconiser et louer les initiatives locales. Nous avons déjà signalé ce qui se fait à Gand, où l'on semble avoir inventé le véritable outil de l'*inventaire archéologique local*, de celui qui se fera avec succès, parce qu'il est intéressant pour les travailleurs et en même temps pour le public, et fournit, non seulement le dénombrement des œuvres d'art, mais encore une forte vulgarisation intellectuelle. Nous voulons parler des *fiches archéologiques* de l'inventaire gantois, que nous faisions connaître naguère. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 182.)

Il y a quelque temps, M. E. Cartailhac, correspondant de l'Institut et secrétaire de la Société archéologique du Midi de la France, écrivait au Président de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand: « Nous tenons à vous adresser tous nos compliments pour l'originalité et la valeur de votre très intéressant inventaire archéologique. Il a été décidé, chez nous, qu'on essayerait de vous imiter. Le système de la fiche illustrée avec son ensemble de rubriques est, en effet, une vraie trouvaille. »

C'est un premier résultat à l'extérieur ; il faut désirer que d'autres sociétés encore suivent le bon exemple. Peut-être le meilleur moyen de faire connaître la *fiche archéologique* sera-t-il d'en donner ici même une reproduction exacte.

Précisément le sujet qui est l'objet de cette fiche se trouve être celui de la *Fontaine de Vie*, qui a plusieurs fois occupé nos collaborateurs ; et le présent exemplaire de ce thème iconographique intéressera MM. L. Germain, Marsaux, Bouillet, Lindet, dont il était assurément inconnu, et qui ont fait des recherches sur le *pressoir mystique*.

L'inventaire se compose d'un nombre indéterminé de fiches consacrées chacune à un objet et dont la rédaction est confiée par le comité à un spécialiste, puis revue et discutée en séance. Grâce à ce système de feuillets isolés, la publication peut se poursuivre d'une manière continue, sans attendre que l'on ait réuni un *corpus* de notices, ce qui exigerait de longues années et amènerait l'abandon, l'oubli de l'entreprise. Le classement se fait au gré de chacun. En cas d'erreur ultérieure reconnue, la fiche peut être remplacée. Telles ont été les raisons qui ont présidé à la conception des fiches, due à MM. P. Bergmans et A. Heins.

Le Comité de l'Inventaire a édité déjà plus de 200 fiches relatives à des monuments, des miniatures, des reliures, des sceaux et des médailles

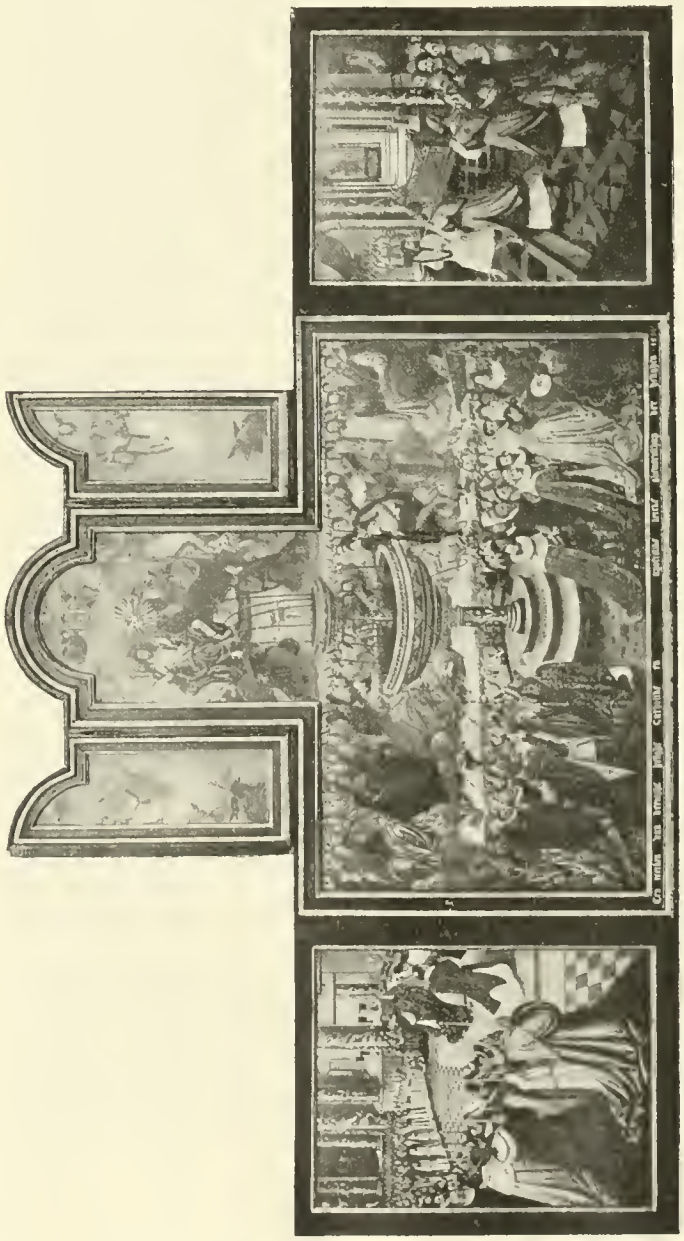
# INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE GAND.

| PEINTURES. | *Église du béguinage de Notre-Dame ter Hoye.* | XVI^e SIÈCLE. (1596.) |
|---|---|---|

## La fontaine de vie, par Luc Horenbault.

I.

Vue générale.



Voici d'abord les dimensions de ce polyptyque sur bois :

A l'intérieur du cadre, le panneau central mesure $2^m,25$ de hauteur sur $2^m,14$ de largeur. Les petits panneaux ont $0^m,90$ de hauteur sur $0^m,27$ de largeur, et les grands panneaux latéraux, $1^m,28$ sur $0^m,98$.

Tout ouvert, avec le cadre : $2^m,35$ de hauteur sur $4^m,73$ de largeur.

Les deux fiches suivantes sont consacrées à la description détaillée de chacune des parties de l'œuvre.

C'est la première fois que ce tableau est reproduit. La grande dame du béguinage ayant autorisé le déplacement du retable à l'extérieur de l'église, une photographie en a été prise, pour l'inventaire, par M. Constant D'Hoy, en juin 1901.

30 septembre 1901.

VICTOR VAN DER HAEGHEN.

Fac-simile d'une des *fiches* de l'*Inventaire archéologique* de la Société d'art et d'archéologie à Gand.

des fragments de peinture murale et de sculpture, des statues, des meubles anciens, des tableaux, des œuvres d'orfèvrerie, des tombeaux, des fragments et des ensembles d'architecture, etc.

L. Cloquet.

## Périodiques.

### L'AMI DES MONUMENTS.

Le n° 85 de cet élégant périodique reproduit quelques pages de M. Fr. Lenormant, noyées dans le livre consacré aux antiquités de l'Apulie et de la Lucanie,et concernant la cathédrale d'Acerenza. C'est un monument grandiose et le plus normand de tout le midi de l'Italie ; on croirait une l'église de Caen, ou de Rouen.

### ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST, janvier.

Ce numéro est consacré en grande partie à la description détaillée et à l'étude, par M. P. Weber, d'une curieuse série de fresques, du XIIIe siècle, décorant un vieil édifice dit Hessenhof, à Schmalkalden (Thuringe) et représentant divers épisodes empruntés au roman du Chevalier au lion, Iwein. Outre des plans et des vues des salles de l'édifice, trois planches reproduisant en couleur ces fragments de peintures illustrent cette étude, précédée d'une vue d'ensemble sur les peintures profanes du moyen âge.

M. von Janson s'occupe des *Préraphaélites allemands*, il s'agit de l'école de peinture religieuse, fondée par les moines du couvent de Beuron (Prusse) et qui a pris comme modèles les primitifs italiens.

### BULLETIN DE LA GILDE ST-THOMAS ET ST-LUC.

De mémoire de membre de la *Gilde St-Thomas et St-Luc*, il n'a point paru de plus beau bulletin de cette Société, que celui qui vient de sortir des presses de la Société Saint-Augustin. Il est consacré à la trente-quatrième réunion de la Gilde, tenue à Bruges en 1900. Et encore n'est-ce que le premier fascicule de cette remarquable publication.

Le fascicule en question renferme les comptes rendus des séances plénières tenues au cours de la réunion en West-Flandre, des notices nécrologiques qui font presque revivre les excellents confrères auxquels elles sont consacrées, une chronique, illustrée de photo et de bois admirablement venus, et dont MM. le chevalier de Ghellinck d'Elseghem, Pierre Verhaegen et Joseph Casier se sont partagé la rédaction, et enfin un important travail de M. Pierre Verhaegen sur «la peinture à Bruges au XVe siècle ». Le volume se termine par 27 planches, photographies de tableaux et plans de monuments, M. Joseph Casier mérite une ample part d'éloges pour son talent à reproduire les œuvres d'art par la photographie, et l'infatigable baron Joseph Bethune n'en mérite pas moins pour le soin et l'intelligence avec lesquels il a présidé à la composition et à l'exécution de ce fascicule.

X.

### REVUE DES DEUX MONDES (15 janvier).

M. Georges Lafenestre, en une très intéressante étude, réunit tout ce qu'on sait jusqu'à présent sur Jean Fouquet et son œuvre. Après une vue d'ensemble sur l'art français au XVe siècle et de curieux détails, tirés d'écrits contemporains, sur la vie intellectuelle, à cette époque, à Tours, patrie et résidence du peintre, il étudie en détail les cinq panneaux et les centaines de miniatures qui nous sont restées de cet artiste si fécond qu'on peut lui attribuer sans conteste : le *Charles VII* et le *Juvénal des Ursins* du Louvre ; le portrait d'*Étienne Chevalier avec son saint patron*, au musée de Berlin ; la *Vierge et l'Enfant Jésus*, au musée d'Anvers ; un *Portrait d'homme inconnu*, à la galerie Liechtenstein, à Vienne ; puis les trois séries de miniatures que représentent les quarante feuillets du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, à Chantilly ; les onze miniatures des *Antiquités judaïques*, à la Bibliothèque Nationale ; une partie de l'illustration des *Chroniques de France*, aussi à la Bibliothèque Nationale ; enfin, un frontispice d'une traduction de Boccace, à la Bibliothèque de Munich, et très vraisemblablement le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, à la Bibliothèque Nationale de Paris.

*(Courrier de l'Art.)*

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Arsac (H.). — Sainte Hélène a Hautvillers, dans *La Vérité française*, 14 juin 1900.

Babelon (E.). — Les gemmes antiques, dans le *Journal des savants*, août 1900.

Baron (J.). — Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens. — In-8°, et 1 plan. Amiens, Yvert et Tellier.

Baunard (Mgr). — Le culte et l'art chrétien au XIXe siècle, dans *La Revue de Lille* (Arras et Paris, Sueur Charney.)

Bonnard (F.). — L'abbaye de la Sainte-Trinité de Mauléon (aujourd'hui Chatillon-sur-Sèvre) de l'ordre de Saint-Augustin. — In 8°. Ligugé, Bluté.

Bonnefon (Jean de). — La cathédrale de Reims, dans *L'art et l'autel*, n° 6, octobre 1901.

Bosquin (A.). — L'abbaye de Saint-Wandrille. In-8°, 36 pp. avec grav. A l'abbaye de Saint-Wandrille.

Bossebœuf (L.). — Les tapissiers français a la cour des Médicis, dans le *Mois littéraire et pittoresque*, août 1901.

Bouillet (L'abbé). — L'art religieux a l'exposition rétrospective du Petit Palais en 1900. — In-8°, 37 gravures. Paris. Picard.

Bouzige (T.). — L'église et le chateau de Tresques. — In-8°. Nimes, Ducros.

Bouquet (L.). — Les eglises paroissiales de Paris. — L'église de la Sorbonne. — Gr. in-8°. Corbeil, Crété.

Bourassé (J.-J.). — Abbayes et monastères de France. — In-4°, avec grav. Tours, Mame.

Bourdais (Le Dr). — Notes d'art chrétien ; la rédemption d'après les textes bibliques dans les mosaiques vénéto-byzantines, dans la *Revue des sciences ecclésiastiques*, juin 1901.

* Briet (Lucien). — Les cloches de Charly-sur-Marne (Aisne). — *Souvenir du Baptême du 2 décembre* 1900. — In-8° de 24 pages (extrait [en majeure partie] de la *Semaine religieuse* de Soissons et Laon). — Chauny, Nougarède.

Brune (P.). — Statues de l'école dijonnaise. — In-8°, avec grav. Lons-le-Saulnier, Déclume.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Le même. — Les reliques et le reliquaire de Saint-Just, a Chateau-Chalon. — In 8°, et grav., Lons le-Saulnier, Déclume.

Chau et Pottier (F.). — Les chasses et reliquaires de Pompignan, autrefois de la maison professe des jésuites de Paris, dans le *Bulletin archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, 1er trimestre 1901.

* Chaverondier et De Fréminville. — Inventaire sommaire des archives départementales antérieures a 1790. — Loire. — Archives civiles. Série E supplément. Tome premier. Arrondissement de Montbrison. — Grand in-4°, de 57 et 545 pages, Saint-Etienne, impr. Théolier.

Couppey (L.). — L'abbaye de Notre-Dame-du-Vœu, près Cherbourg (Manche). — In-8°. Évreux, Odieuvre.

D[angeville] (A.). — Les cloches de Dijon, de (1383 à 1899), dans le *Bien public*, *Union bourguignonne*. Suppléments des 26 janvier et 2 février 1902.

Decap (J.). — L'abbaye de Fabas, ancien diocèse de Comminges, au XVIIIe siècle. — In-8°, Auch, Foix.

Diemer (Hermine). — Oberammergau et les mystères de la passion, trad. par l'abbé Bouvier. — In-4°, illustrat. Paris, Lethielleux.

* Dijon (Dom). — L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. *Histoire et archéologie*. — 516 pp. in-4° édit. de luxe, nombreuses vignettes. — Grenoble, Falque et Perrin. Prix : 30 fr.

* Du Ranquet (H.). — L'église de Montpensier. — Extrait de la *Revue d'Auvergne*, *Clermont-Ferrand*, *Mont-Louis*, in-8°, 10 pp.

Fourier de Bacourt (Le Cte E.). — Épitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul. N° 4. — In-8°. Bar-le-Duc, Coutant-Laguette.

* Giraud (J.-B.). — Documents pour servir a l'histoire de l'armement au moyen-age et a la Renaissance. IX. Notes pour servir a l'histoire de la sidérurgie en Lorraine. (Arsenal de Nancy, Mines, Forges, Armes, etc.) — In-8°, Lyon, Rey.

Givelet, (Ch.), Jadart (Henri) et Demaison (L.). — Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, publié sous les auspices de l'académie de Reims, 10e fasc., Canton de Beine. — In-8°, et fig. Reims, Michaud.

Gondré (L'abbé A.). — Notice historique et descriptive sur l'église Saint-Séverin a Paris. — In-8°. Paris, Chéronnet.

Guilbert (L.). — Anciens dessins des monuments de Limoges. — In-8°. Limoges, Ve Ducourtieux.

* Jadart (H.). — Les inscriptions de l'église de Rumigny (Ardennes). — In-8° de 11 p. Extrait de la *Revue d'Ardenne et d'Argonne*. Sedan, E. Laroche.

* Ledru (L'abbé Antoine), et Fleury (Gabriel). — La cathédrale Saint-Julien du Mans. Ses évêques, son architecture, son mobilier. — 200 pl. photot. et dessin. Grand in-folio de luxe. Mamers, Fleury et Dangin. Prix : 75 fr.

* Les maîtres de la peinture, 40 reproductions en couleurs des musées de Rome, Florence, Venise, Paris, Amsterdam Munich, Dresde, Berlin, Londres, etc. Présentées en un élégant encadrement à biseau (29cm × 22cm) et renfermées dans 5 cartons. — Librairie Armand Collin, Paris. Les 40 planches : frs. 35.

Mioche. — Les ruines et les restes du mobilier de la Chartreuse du port-Sainte Marie. — In-8°, Caen Delesques.

Molinier (E.). — Histoire générale des arts appliqués a l'industrie du Ve a la fin du XVIIIe siècle. — T. IV. Orfévrerie religieuse et civile, du Ve a la fin du XVe siècle. — In-4°, Lib. centrale des Beaux-Arts.

Müntz (Eug.). — Le Triomphe de la mort a l'hospice de Palerme, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1901.

Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage. Préface par H. Héron de Villefosse. — In-4°. Paris, Leroux.

Odobesco (A.). — Le trésor de Petrossa. — Historique ; description. — Étude sur l'orfévrerie antique. — Grand in-fol. avec 16 pl. Paris. Rothschild.

Pernot (Hubert). — La descente de la Vierge aux enfers, dans la *Revue des Études grecques*, 1900, n° 53.

* Prince d'Essling et Muntz (Eug.). — Pétrarque. Ses études d'art, ses influences sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. — In-4°, jésus. 21 pl. tirées à part et 191 grav. Paris. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902.

Quarré-Reybourbon (L.). — Congrès archéologique d'Agen, 1901, dans Bulletin de la *Société de géographie de Lille*. — Broch. Lille, Danel.

* Riomet (L.-B.). — Études campanaires, dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne*. 8e année, n° 2. décembre 1900, pp. 17 à 22. Sédan, É. Laroche.

## Allemagne.

Bagge (B.). — Die alte Peterskirche in Francfurt am Main und ihre Umgebung. — In-4°, Francfurth a/ Mein, Hülsen.

Beda Kleinschmidt. — Le calice et la patène dans l'antiquité chrétienne (fin), dans *Theologische Praktische Quartalschrift*, 1er trimestre 1901.

Bergner (H.). — Grundriss der kirchlichen Kunstaltertuemer in Deutschland von den anfaengen bis zum 18 Jahrh. — In 8° avec 228 figures. Gottingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Davidsohn (R.). — Forschungen zur Geschichte von Florenz. II. Theil aus den Stadtbuchern und Urkunden von San Gimignano. (13 und 14 Jahrh.) — In-8°, Berlin, Mittler.

Dibelius (P.). — Die Kreuzkirche in Dresden. — In 8°, Dresden, Naumann.

* Kutschmann (Th.). — Romanische Baukunst Ornamentik in Deutschland. Erste Serie. 30 Lichtdrucktafeln. Bruno Hessling. Berlin, New-York.

Pfleiderer (R.). — Die Attribute der Heiligen. — In-8°, Ulm, Kerler.

Podlaka (A.). — Soupis lidovych pamatek v Kralovstvi ceshém IX. (Nomenclature des monuments historiques et artistiques du royaume de Bohême, vol. IX). — In-8°, Prag. Bursik et Kohout.

Schmidt (W. M.). — Sculptures carolingiennes, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII, 3e fasc.

Scholten (R.). — Das Cistercienserinnenkloster Grafenthal od. vallis comitis zu Asperden im Kreise Kleve. — In-8°, Kleve, F Boss.

Voll (Karl). — Les frères Van Eyck, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII. 2e fasc.

* Wiegand (J.). — Das altchristliche Hauptportal der Kirche der hl. Sabina auf dem Aventinischen Hugel zu Rom. — In-8°, Trier. Verlag der Paulinusdruckerei.

## Angleterre.

Butler (H. S.). — Scotland 's ruined abbeys. — In-8°, New-York, Macmillan.

Castle (Egerton). — Schools and masters of fence, from the middle ages to the end of the eighteenth century ; with a complete bibliography. — In-12, London, Macmillan.

Grey (H), Trowel, Chisel and Brush. — A concise manual of architecture, sculpture and painting ancient and modern. — In-12, London, Sonnenschein.

Prior (E. S). — A history of gothic art in England. — In-4°, London, Bell.

Schultz (R. W.) et Barnsley (S. H.). — The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis and the dependent monastery of Saint Nicolas in the

FIELDS, NEAR SKRIPORE IN BŒOTIA. — In-4°, London, Macmillan.

Troutbeck (G. E.). — WESTMINSTER ABBEY. — In-8°, London, Methuen.

Williamson (G. C.). — PIETRO VANNUCCI, CALLED PERUGINO. — In-8°, London, Macmillan.

Williamson (G.). — FRANCESCO RAIBOLINI [Francia]. — London, Bell and sons.

## Italie.

Cerri (L.). — IL CASTELLO DI MONTECHIARO. — In-16, Piacenza, tip. Solari di G. Tononi.

Eusebio (Fed.). — IL MONUMENTO SEPOLCRALE ROMANO SCOPERTO PRESSO ALBA, NEL 1897, STUDIO ILLUSTRATIVO. — In-8°, et pl. Saluzzo, Lobetti-Bodoni.

* Gerspach. — UNA ANNUNZIAZIONE DEL CAVALLINI A FIRENZE. — Firenze, Alinari.

Guasti (Gaet.). — GLI AFFRESCHI DEL SECOLO XV SCOPERTI IN UNA VILLA AD ARCETRI. — In-8°, Firenze Rassegna nazionale.

Latil (Ag.-M.) — LE MINIATURE NEI ROTOLI DELL' EXULTET ; DOCUMENTI PER LA STORIA DELLA MINIATURA IN ITALIA. — In-fol, Montecassino, tip. di Montecassino.

Locarni (Giuseppe). — BREVI CENNI STORICI SULL' INSIGNE SANTUARIO DI NOSTRA SIGNORA DI CREA. — Casale, G. Pane.

Locati (L.). — BREVE COMPENDIO DI STORIA DELLE BELLE ARTI IN ITALIA, DALLE ORIGINI FINO AI GIORNI NOSTRI. I (Pittura). — In-8° et fig. Torino, tip. Salesiana.

L'INFANZIA DI GESU, POEMETTO PROVENZALE DEL SECOLO XIV, RISTAMPATO ET CORREDATO DAL PROF. GEORGIO ROSSI. — In-8°, Bologne, Zanschelli.

Lusini (V.). — I CONFINI STORICI DEL VESCOVADO DI SIENA. — Siena, tip. Lazzeri.

Moretti (G.), et Rapetti (C.). — PER LA DECORAGIONE INTERNA DELLA BASILICA DI S. GIOVANNI BATTISTA IN BUSTO ARSIZIO. — In-4°, Milano, Allegretti.

Puppo (G. del). — CHI DIPINSE LA MADONNA DELLE GRAZIE IN UDINE. — In-8°, Udine, tip. del Bianco.

ROMA CRISTIANA, ROMA PAGANA : RICORDO MONUMENTALE DELL' ANNO SANTO 1900. — In-16, Foligno, Salvat.

Supino (J. B.). — SANDRO BOTTICELLI. — In-8°, Firenze, Alinari.

Torre (R. Della). — IL BATTISTERIO DI CALLISTO IN CIVIDALE DEL FRIULI : SAGGIO DI UNO STUDIO ARCHEOLOGICO. — In-4°, Cividale, Strazzolini.

## Espagne.

Gestoso y Perez (J.). — ENSAYO DE UN DICCIONARIO DE LOS ARTIFICES QUE FLORECIERON EN SEVILLA DESDE EL SIGLO XIII AL XVIII INCLUSIVE. I (A.-O.). — In-4°, Madrid, Murillo.

Lamperez y Romea (V.). — SEGOVIA, TOROY, BURGOS OBSERVACIONES SOBRE ALGUNOS DE SUS MONUMENTOS ARQUITECTONICOS DE LA EDAD MEDIA. In-4°, Madrid, M. G. Hernandez.

MONUMENTOS ARQUITECTONICOS DE ESPANA. I. — In-fol. 3 pl. Madrid, J. A. Garcia.

Opisso (A.). — ARTE Y ARTISTAS CATALANES. — In-8°, Barcelona, imp. de « la Vanguardia. »

Perez-Villamil (M.). — ESTUDIOS DI HISTORIA Y ARTE. LA CATEDRAL DE SIGÜENZA, ERIZIDA EN EL SIGLO XII. CON NOTICIAS NUEVAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE IN ESPANA SACADAS DE DOCUMENTOS DE SU ARCHIVO. — In-4°, Madrid, Murillo.

Romanillos (F.), et Cid (F.). — MONUMENTOS DE AVILA. — In-8°. Avila, B. Manuel.

## Autriche.

INTÉRIEURS VON KIRCHEN UND KAPPELLEN IN OESTERREICH (XII-XVIII JAHRH.). — Heliograv. nach photograph. Aufnahmen von O. Schmidt. — In-fol., 25 pl. Wien, A. Schroll.

## Belgique.

* De Coninck (J.). — GUIDE DANS BRUGES. — CATHÉDRALE DE ST SAUVEUR. — Gr. in-8°. Bruges, Burghgraeve.

* Destrée (J.), Brouwers (D.-D.), Poncelet (H.). — GILDES ET CORPORATIONS : EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LIÉGE. — In-8°, 51 pp. XLIX planches. Imprimerie liégeoise. Henri Poncelet.

* INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE GAND. — *Fiches* de l'*Inventaire*, publiées par la Société d'art et d'archéologie à Gand.

* Maeterlinck (L.). — ROGER VAN DER WEYDEN, SCULPTEUR. — Broch. ext. de la *Gazette des Beaux Arts*, 1901.

* Van den Ghein (Le chan.). — LA CATHÉDRALE DE ST-BAVON A GAND. — Grand in-folio, 12 pp. de texte, 19 phototypies. — Grande librairie néerlandaise et Siffer. Prix : 30 fr.

## Hollande.

Ruisdael (Jacob van). — ORIGINAL ABBILDUNGEN NACH SEINEN BESTEN GEMAELDEN. HANDZEICHUNGEN 1-2. — In fol. Haarlem, H. Kleinmann.

**Chronique.** SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS. Allemagne : édifices du culte ; château d'Heidelberg. — France : abbaye de Saint-Victor. — Belgique. — ARCHITECTES ET PSEUDO-ESTHÈTES. — PEINTURES MURALES : Lodrone ; Anvers. — NOUVELLES. — CONGRÈS. — NÉCROLOGIE : Louis Bickell.

## Monuments anciens.

ALLEMAGNE. — Nous manquons généralement de renseignements sur les travaux de l'art chrétien allemand. Hormis en ce qui concerne la région rhénane et les bords de la Moselle, les informations nous font trop souvent défaut. Néanmoins cette grande nation n'a pas perdu le culte de son patrimoine artistique

*Les édifices du culte.* — Le gouvernement allemand a engagé d'importantes dépenses pour la réfection des édifices du culte et pour l'embellissement de certains d'entre eux, célèbres par leur beauté.

Le prince impérial, lors de son récent passage à travers le pays d'empire, avait reçu de son père la recommandation de visiter en détail les deux magnifiques cathédrales de Metz et de Strasbourg et de marquer ostensiblement un vif intérêt aux travaux de longue durée entrepris pour leur embellissement. Le jeune prince s'est largement conformé aux instructions impériales.

Pour la cathédrale de Metz, des crédits annuels considérables sont inscrits au budget de l'Empire, outre les ressources provenant d'une loterie permanente autorisée dans le but de construire une seconde flèche sur la tour du chapitre.

Quant à la cathédrale de Strasbourg, elle menacerait ruine, s'il fallait en croire l'*Association des architectes allemands*, qui adressa ces temps derniers au Reichstag une demande de subvention de 2,800,000 marcs pour consolider les contreforts. Le Kronprinz aurait promis à l'autorité diocésaine d'intéresser l'Empereur à cette demande de crédit.

* * *

*Château d'Heidelberg.* — On se douterait peu assurément, en dehors de l'Allemagne, quel a été cet hiver à Berlin dans les salons où les questions d'art ont souvent le privilège d'être l'objet de la conversation, le sujet qui a non seulement alimenté, mais même passionné l'échange des idées parmi les beaux esprits. Hé bien, le thème en faveur, très souvent agité, a été la restauration, ou plutôt la reconstruction des ruines du château de Heidelberg.

Les ruines du château le plus magnifique du style que l'on a nommé « la renaissance allemande », sont un des grands faits du grand roi : Louis XIV, lors de la guerre du Palatinat, à la fin du XVII^e siècle, fit détruire par ses généraux cette somptueuse demeure princière. Cet acte de vandalisme n'était pas toutefois aussi inutilement barbare qu'on pourrait le penser d'après les principes du génie militaire de notre époque. Le château n'était pas seulement un monument princier de l'art, — c'était en même temps une forteresse qui commandait la vallée du Neckar, et qui n'était pas sans importance pour la défense de la ligne du Rhin.

Mais à l'état de ruine, le monument a acquis aux yeux des Allemands une importance plus grande qu'il n'avait à titre de résidence princière. — On la regarde comme l'une des ruines les plus grandes et peut-être comme la ruine la plus belle du monde. Dans son ensemble elle peut très bien soutenir la comparaison avec le Colisée de Rome, le Parthénon d'Athènes, et les ruines les plus célèbres. Telle est l'opinion des Allemands. Des dizaines de millions de touristes viennent les visiter tous les ans, et le nombre des chopes de bière vidées sous les maronniers qui en ombragent les cours, notamment par les étudiants de l'université de Heidelberg, est incalculable ! En fait, il n'est pas de visiteur, fût-il l'homme le plus prosaïque du monde, qui ne soit pénétré du charme qui se dégage de ces ruines si imposantes, des beautés de la végétation plantureuse, des échappées sur la vallée du Neckar et du site ravissant qui lui sert de cadre.

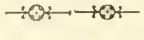
Mais cet admirable monument est une ruine, et d'après l'examen fait par des hommes d'une entière compétence, ces ruines sont aujourd'hui en grand danger. Personne n'a encore trouvé le secret de dire aux ruines : « Vous n'irez pas plus loin » : la nature, l'éternelle nature, avec ses lois immuables, sera toujours en lutte incessante avec l'œuvre de l'homme.

La partie la plus belle, la plus imposante du monument, dépourvue de toit et depuis des siècles exposée aux ouragans, à la neige, à toutes les intempéries, n'est plus guère protégée que par les touffes de lierre qui tapissent les murs à l'extérieur. Les architectes assurent que si l'œuvre n'est pas sauvée par une reconstruction, elle va s'effondrer un beau jour, et n'offrira plus aux yeux qu'un éboulis de pierres informes et de moellons. Mais les amants du pittoresque s'amendent. On n'en est pas encore à s'écrier que ce serait là une profanation, un crime, et

que la restauration de ruines est un acte contraire au bon sens. En Allemagne on a trop d'esprit pour cela, et si l'on organisait un plébiscite sur cette question, il est douteux que l'on trouverait comme en Belgique, six personnes pour préférer la ruine et l'abandon des monuments historiques à leur conservation. Mais à Heidelberg cependant les poètes, les amants des rêveries mélancoliques, disent : Si vous mettez un toit à ce pignon majestueux et en réparez les lézardes, si vous enlevez le lierre des murs et renouvelez les statues effritées, toute la poésie du monument aura disparu...

On leur répond qu'on a réparé et parfois reconstruit en Allemagne bien des monuments historiques : le château de Stolzenfels, rendu habitable pour le roi de Prusse au milieu de ce siècle, et bon nombre d'autres châteaux sur les bords du Rhin et ailleurs, le château monumental de Karlstein en Bohême. Personne ne voudrait rendre à la destruction et à la ruine dont ils ont été sauvés par une judicieuse restauration la Wartburg, près d'Eisenach, l'Albrechtsburg à Meissen, le château de Cochem dans la vallée de la Moselle, la Marienburg en Prusse ; la reconstruction du palais impérial de Goslar, et celle même des nefs de la cathédrale de Cologne qui, en 1840, étaient de véritables ruines. Maintenant que la plupart de ces monuments soigneusement réparés ont repris quelque chose de la patine du temps, personne n'est assez insensé pour regretter les travaux que l'on y a faits et les générations qui suivront le regretteront moins que nous encore.

*(Tiré d'un journal allemand.)*



*FRANCE.* — La France a présentement d'autres soucis que celui de glorifier la foi par l'art ; elle a celui d'expulser de son sein les descendants des bâtisseurs de cathédrales. Cependant l'architecture ne chôme pas chez les érudits, et le zèle religieux reste actif.

*Le baptistère de N.-D. des Sables-d'Olonne.* — Les travaux entrepris depuis un an pour la réfection du baptistère de N.-D. de Bon-Port des Sables-d'Olonne viennent d'être terminés par les soins de M. Robert du Botneau, curé-archiprêtre de cette paroisse, l'auteur de la restauration de l'église des Sables. Œuvre d'un quart de siècle, l'église des Sables est désormais l'un des plus beaux et l'un des plus riches monuments religieux de l'Ouest. Le baptistère, qui vient d'être inauguré, mérite une mention toute spéciale, autant pour ses proportions, qui rappellent les baptistères si justement vantés d'Italie, que pour ses riches décorations.

M. E. Gautier, curé de Vouvant, leur consacre la notice suivante dans la *Semaine religieuse* diocésaine.

1° *Historique et construction.* J'ai dit que le baptistère de N.-D. des Sables réunit toutes les conditions requises par les meilleurs liturgistes. Avant de développer cette pensée, je vais faire en quelques mots l'historique de ce baptistère.

Dès la première période de la construction de l'église des Sables, en 1646, les fonts baptismaux furent placés sous la tour du Nord, à l'entrée, comme les règles liturgiques le prescrivaient pour les églises orientées. Cependant, à cause du manque de ressources, la tour demeura inachevée, et le baptistère lui-même ne reçut qu'une ornementation provisoire. Cet état de choses, hélas ! devait durer plus de deux cent cinquante ans ! Il était donné à M. Robert du Botneau de combler cette lacune, comme tant d'autres, et de compléter son église en la dotant d'un baptistère de grand cachet architectural.

En homme qui ne veut rien faire à la légère, M. l'archiprêtre mûrit son projet durant plusieurs années, et quand il crut le moment favorable, il s'en ouvrit à M. Guérit, architecte, qui avait déjà tant de fois compris sa pensée dans les nombreux travaux confiés à son remarquable talent. M. Guérit se mit à l'œuvre, et bientôt, aidé des précieux conseils de M. le curé, il faisait exécuter par des ouvriers intelligents auxquels il est de toute justice de rendre hommage, le plan magnifique dont nous admirons maintenant l'irréprochable fini.

Il fallut faire table rase de tout ce qui existait, ou à peu près. La tour ne possédait qu'une voûte plâtrée, fort peu élevée : les fenêtres du triforium n'étaient qu'ébauchées. Qu'importe ? Au bout de quelques mois, une voûte appareillée semblait s'élancer dans les airs à 20 mètres de hauteur, ayant à sa clef la colombe d'argent aux ailes déployées sur fond d'azur ; puis trois croisées géminées, ornées de vitraux légèrement teintés, laissèrent pénétrer une lumière adoucie dans cette partie de l'édifice. Peu de temps après, on creusait l'endroit destiné à entourer la piscine, déjà ancienne, mais fort belle, en marbre noir veiné et sculpté, qui méritait d'être conservée ; puis, pour y accéder, on disposait deux marches ovales, en granit bleu poli. Enfin le fond du bassin était recouvert de riches mosaïques.

2° *Ornementation du baptistère.* — M. l'archiprêtre s'est inspiré, pour l'ornementation de son baptistère, de la grande mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, qui couvre l'abside de la basilique, à Rome. J'emprunte à l'ouvrage du baron de Buissière sur les basiliques de Rome, quelques fragments de sa description.

« Le centre de la mosaïque, dit-il, est occupé par une croix richement ornée, dont le point d'intersection renferme un médaillon représentant le baptême de Notre-Seigneur. Au-dessus de l'instrument de notre Rédemption se montre une colombe aux ailes déployées ; de son bec s'échappe un filet d'eau qui arrose l'arbre de la croix et forme à ses pieds une source de laquelle sortent les quatre fleuves du paradis terrestre. Deux cerfs, placés à la droite et à la gauche de la fontaine, s'y désaltèrent. Un peu plus bas on voit, de chaque côté, des agneaux, convergeant vers la source. Une ville, la Cité mystique de Jérusalem, et un palmier sur lequel repose un phénix, se voient aux angles supérieurs du tableau. » Notre auteur ajoute, après une analyse complète de cette grande œuvre : « Plusieurs théologiens distingués ont donné l'explication de cette vaste composition plus remarquable encore par la profondeur de son sens symbolique que par son exécution. *Les quatre fleuves* repré-

sentent les quatre Évangiles, qui tous dérivent du Saint-Esprit, leur source unique et commune. *La Ville* est l'image de l'Église dont il est dit, au psaume XLV : « *Le fleuve qui coule dans la Cité de Dieu la remplit de joie.* » Le *palmier* et le *phénix* sont les symboles de Notre-Seigneur qui a souffert la mort et est ressuscité glorieux. Les *cerfs* figurent les peuples qui viennent à la source de vie et sont purifiés par la vertu de la croix. Toute la composition est dominée par une face en grande dimension de Jésus triomphant. L'auteur ajoute, en parlant de la mosaïque de Rome : « L'image du Rédempteur, qui selon la pieuse tradition, apparut au pape saint Sylvestre au moment où il consacrait la basilique, se voit au point le plus apparent de la concavité de la voûte. Elle est d'un caractère remarquablement majestueux et grave. Une auréole d'or entoure la tête. »

Évidemment l'ornementation du Baptistère des Sables n'est pas en tout point conforme à cette description ; toutefois nous y contemplons les détails exprimés ci-dessus, l'expression symbolique est la même et nous y retrouvons les mêmes enseignements.

Le tableau peint sur cuivre, incrusté dans la boiserie, et qui en est comme le centre, résume aussi parfaitement que possible ces grandes pensées. C'est la colombe déversant les eaux de la grâce sur l'arbre de la croix ; au pied, la source mystérieuse où les cerfs vont se désaltérer ; la Cité sainte de Jérusalem, le palmier mystique ; enfin sur le fond d'or des panneaux de la boiserie, apparaissent des agneaux se dirigeant vers la source. Des inscriptions bien appropriées, disposées çà et là, expliquent et rendent encore plus complètement la pensée dominante que cette composition révèle. Au-dessous de la source d'eau vive nous lisons les paroles du psalmiste que l'Église chante le Samedi-Saint lorsque la procession se dirige vers le baptistère : *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum ;* un peu plus bas, et sur le fond d'or qui apparaît derrière la piscine : *Fons vivus : Aqua regenerans ; Unda purificans.*

Dans le vitrail déjà ancien qui domine les fonts, c'est encore la même pensée qui est traduite. Au bas, la chute de nos premiers parents et la promesse de la Rédemption ; au-dessus d'eux, l'arbre de la Croix qui étend vers le ciel ses rameaux et sur lequel repose la plus belle fleur qu'il ait produite : la Vierge immaculée. Entre le vitrail du triforium et le vitrail dont je viens de donner l'esquisse, est la face adorable du Sauveur, nimbée d'or. Le long des murs, à droite et à gauche de ce dernier vitrail, sont deux grands tableaux, représentant le baptême de Constantin d'un côté, et de l'autre celui de Clovis. Sur la muraille de droite, on aperçoit le tableau de Notre-Seigneur, dans un beau cadre sculpté et doré, style Renaissance ; et au-dessus de l'autel, un tableau représente la piscine probatique de Jérusalem, dont parle l'évangile de saint Jean, au moment où l'ange du Seigneur apparaît pour en sanctifier les eaux et guérir dans leur onde les pauvres malades : figure expressive du Baptême

L'autel, en bois sculpté, œuvre du XVII^e siecle, admiré des connaisseurs qui lui attribuent une très grande valeur, est, avec les balustres qui ornent la boiserie, un don gracieux de M. et M^me Pinet, des Sables. Ces deux objets proviennent d'une antique chapelle de la Bretagne, cette terre toujours fertile en découvertes artistiques.

La grille en fer forgé, qui forme, par devant, l'enceinte du baptistère, est un travail remarquable dans le style Louis XIII et sort des ateliers Jouffroy, d'Orléans ; elle est de couleur brune, agrémentée d'or. La mosaïque, qui garnit le fond du bassin sur lequel repose la piscine, provient des ateliers Limon, dans le Nord. La teinte générale des boiseries est vieux chêne, légèrement orné d'or et de vert antique. Le pavé est en carreaux de Maubeuge, teintés de bleu, d'un bel effet.

Et maintenant il me reste à demander pardon à mes lecteurs de la longueur démesurée de cet article. C'est à eux de décider en dernier ressort si la description que j'ai faite est exacte, et ils pourront toujours s'en rendre un compte fidèle en visitant par eux-mêmes les travaux exécutés. Puissé-je, du moins, en rappelant aux prêtres et aux fidèles les règles liturgiques sur la construction et l'ornementation du baptistère dans nos églises, les avoir intéressés, et en leur faisant admirer les splendeurs du baptistère de N.-D. des Sables, avoir développé encore en leurs âmes le zèle déjà si grand dont ils font preuve en tant de circonstances pour la Maison de Dieu !

E. GAUTIER, *curé de Vouvant.*

*Saint Victor et l'abbaye de Saint-Victor.* — A la fin de l'année dernière (1) le journal *Le Temps*, annonçait une *Intéressante découverte archéologique :*

« Au cours de fouilles que l'on fait en ce moment sur la place Jussieu entre les rues Jussieu et Linné, M. Ch. Sellier, de la *Commission du Vieux-Paris*, vient de découvrir toute la partie en soubassement de l'angle nord-ouest de la vieille église abbatiale de Saint-Victor, et un certain nombre de sarcophages présentant un grand intérêt... C'est dans cette ancienne église qu'avait été inhumé le poète Santeuil, l'auteur des distiques pour les fontaines d'eau potable construites sous Louis XIV. Ses restes, retrouvés lors de la démolition de l'église, furent transférés à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Quant aux autres cercueils qui viennent d'être découverts par M. Ch. Sellier, il sont d'une époque très antérieure à celle de Santeuil... Cette découverte permet de déterminer l'emplacement exact de l'église Saint-Victor, et cet emplacement sera marqué par une plaque indicatrice. »

Ici une indication nouvelle :

Une escarboucle fleurdelysée et pommetée figurait au XV^e siècle dans les armoiries de l'abbaye de Saint-Victor de Paris (Elle timbrait la couverture des livres de sa bibliothèque célèbre).

M. C. Benoît, dans le *Courrier de l'Art* tente aujourd'hui d'expliquer la présence de ce signe héraldique défini dans les armoiries de l'abbaye parisienne de Saint-Victor.

Saint Victor de Marseille, officier romain, subit le martyre sous l'empereur Maximien — vers l'an 290 (21 juillet), c'est-à-dire presque au IV^e siècle. De quelle nature fut ce martyre ? Il est de tradition qu'après avoir subi diverses tortures sans que la constance de sa foi en fût ébranlée, le saint fut enfin placé sous la roue ou entre les roues d'une sorte de moulin qui devait le broyer et l'achever. Mais on rapporte que les roues ou les rouages du mécanisme se brisèrent avant que le martyr eût rendu l'âme ; et ce fut sous le glaive du bourreau qu'il expira, frappé par une arme guerrière, instrument de supplice plus digne d'un soldat et d'un chef.

Pourquoi la tradition lui donna-t-elle pour attribut, non ce glaive, cette arme qui lui porta le coup de grâce,

1. N° du 20 novembre.

mais la roue ou le moulin sur lesquels comptaient, pour l'achever, les instigateurs et les exécuteurs de son supplice? Je ne me charge pas d'en fournir la raison, et je laisse ce soin aux hagiographes, aux spécialistes compétents. Mais c'est un fait que cet attribut lui fut maintenu et devint populaire. L'iconographie médiévale en conserve des traces, en offre des exemples.

Or, rien ne ressemble plus à cet engin que l'emblème héraldique connu sous le nom d'*escarboucle fleurdelysée et pommetée*. Une telle « escarboucle » à proprement parler, a parfaitement la forme d'une *roue*. De l'une à l'autre, il y avait à peine un pas à franchir pour que la confusion se produisît, pour que la transformation s'accomplît.

N'est-ce pas là ce qui eut lieu? N'est-ce pas là ce qui explique pourquoi ce patron des meuniers s'anoblit en devenant le patron de l'abbaye parisienne, et comment l'attribut premier, vulgaire d'origine et de formes, put se muer en un signe distinctif d'aristocratie, en une figure géométrique stylisée, qui fut peut-être elle-même un symbole hermétique transposé?

Je me le suis demandé, et jugeant que l'hypothèse n'avait rien d'absurde, qu'elle demandait en tous cas à être examinée de plus près, j'en fais part aux lecteurs érudits de la *Chronique des Arts*, en leur soumettant le cas. Heureux si ma question peut provoquer quelque réponse de nature à éclaircir nos recherches, à hâter et déterminer peut-être la solution d'un des problèmes proposés.

***

*Belgique.* — Le ministre (de l'Agriculture) et des Beaux-Arts de Belgique a fait à la Chambre des représentants cette déclaration au sujet de l'intervention de l'État dans les restaurations des monuments:

« Les engagements en cours, pris selon l'avis de la Commission royale des monuments et conformément à la jurisprudence établie, concernent la restauration artistique de 87 monuments religieux et de 28 monuments civils. Au total, les crédits s'élèvent respectivement à la somme de 1,194,439 fr. 25 et de 732,089 fr. 86 c.

« Le crédit est absorbé en entier pour l'exercice 1902 par ces engagements, qui se répartissent nécessairement sur un certain nombre d'exercices.

« C'est ainsi, par exemple, que l'administration des Beaux-Arts a promis, pour la restauration de l'église du Sablon, à Bruxelles, un subside de 233,333 fr. 33 c. égal au sixième de la dépense, à échelonner sur dix annuités au moins; et, pour la restauration de l'hôtel de ville de Louvain, un subside de 525,000 fr., égal à la moitié de la dépense et à échelonner sur quinze annuités au moins. »

***

Les travaux qui s'exécutent en ce moment dans les cloîtres de l'ancienne abbaye de Parck près de Louvain, ont amené des découvertes aussi intéressantes qu'inattendues. On a retrouvé, complètement murées et cachées par des maçonneries du XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs très élégantes arcatures du XIV<sup>e</sup> siècle, dont les piliers, les chapiteaux et les détails décoratifs très richement sculptés sont encore en grande partie revêtus de leur polychromie primitive. De nombreux débris de cette riche décoration, qui régnait probablement dans une grande partie de l'un des côtés du cloître, ont été retrouvés dans les profondeurs d'un mur, dont ils ont servi à combler les ouvertures jugées inutiles. Enfin, découverte plus intéressante peut-être, de nombreuses traces devenues très apparentes après l'enlèvement des multiples couches de badigeon à la chaux, prouvent que toutes les surfaces des murs du cloître étaient couvertes autrefois de peintures historiques et légendaires. On a retrouvé, notamment sur deux groupes de trois arceaux, des figures de Saints de la belle époque gothique, un groupe d'archers, un ange, sujets fort effacés mais souverainement intéressants. Les contours tracés à la pointe, assez profondément dans l'enduit ancien, prouvent que le procédé technique employé pour ces peintures légendaires, a été la bonne fresque, d'un emploi si fréquent en Italie, mais dont nous ne connaissons pas d'autre exemple en Belgique.

Ce qui est très regrettable, c'est que les travaux qui se poursuivent dans les cloîtres, ne permettent pas d'en tirer aucun parti au point de vue de l'étude. Les ouvriers maçons détruisent à mesure que les découvertes se font.

*P.-S.* Nous avons envoyé sur les lieux un excellent artiste pour le lever des dessins; hélas! presque toutes les fresques avaient déjà disparu (hormis une remarquable Annonciation du XV<sup>e</sup> siècle). Nous espérons toutefois pouvoir donner une reproduction des parties architecturales de cette découverte.

---

## Architectes et pseudo-esthètes.

Comme suite à notre étude sur la restauration des monuments nous publions la lettre suivante extraite du journal belge *Le Patriote*.

La question de la restauration des monuments est à l'ordre du jour chez nous. Les architectes belges devront, paraît-il, compter désormais avec une alliance « antirestaurative » composée de littérateurs et de peintres. Les statuts de cette Union n'ont pas encore été élaborés et ne le seront probablement jamais, vu le vague des principes sur lesquels on doit les établir. Pourtant la Société fonctionne, elle sévit même chaque fois que dans la capitale ou en province on prononce le mot restauration.

On a admis jusqu'ici que les littérateurs sont compétents pour apprécier la littérature et les peintures. Ce que l'Union antirestaurative décrète, c'est que les architectes sont incompétents en matière de restauration. Pourquoi?

On n'en sait rien, mais on constate que ce sont les littérateurs et les peintres qui prennent sous leur protection les anciens monuments.

Leur raisonnement est curieux ; ils se contentent de parler d'esthétique et ils abusent du mot beauté comme en politique on abuse du mot liberté.

Devant un édifice ruineux il ne faudrait consulter que son cœur ! Les vieux monuments n'ont le droit de vivre que par leurs nuances exquises et surfines de patine et de ton, et cela fait surabondamment comprendre l'incompétence des architectes dans ces questions d'art. Ils sont bien trop positifs !

Les partisans de l'esthétique sentimentale, à défaut d'arguments, s'en réfèrent à un vocabulaire spécial. Les architectes pour eux sont de simples raccommodeurs ; on les accuse couramment de racler, gratter, peigner, maquiller, lessiver, farder, enjoliver, rafistoler les monuments. Bref, les architectes sont tout simplement des savetiers ressemeleurs.

Voilà l'état de la question. Nous doutons fort que cette opposition systématique aux restaurations, qui ont empêché la ruine de tant de chefs-d'œuvre soit de longue durée.

***

Ces réflexions sont en tous points applicables à la restauration projetée de la porte des Baudets de Bruges. Voilà un monument qui exige des travaux urgents de conservation, si on ne veut pas le voir se désagréger pierre par pierre. Soucieuse de ses richesses archéologiques, la Ville décida non pas seulement de restaurer « grosso modo » ce superbe échantillon de l'architecture militaire du moyen âge, mais encore de réparer les bévues commises il y a près de trois siècles par des constructeurs ignares, et de lui rendre son couronnement primitif tel qu'on peut le voir dessiné sur le plan de Marc Gerard.

Tous les hommes compétents, à la tête desquels se trouve M. Stübben, le célèbre architecte de la ville de Cologne, chargé spécialement par le Roi de dresser les plans du nouveau quartier de Scheepsdaele, émirent l'avis que la porte des Baudets devait être restaurée.

« Ich stimme Ihnen volstandig bei, écrit-il, Die Ezelspoort musz restaurirt werden ! »

On ne contestera certes pas la haute compétence de M. Stübben. Malgré cela la campagne des sentimentalistes (dont la plupart n'ont même jamais été sur les lieux) continue.

D'après eux, la porte des Baudets doit être abandonnée à son triste sort ; il faut la laisser s'effriter, et quand elle sera copieusement rongée et lézardée, ces amateurs de ruines y enverront probablement un jardinier planter du lierre pour la draper à l'anglaise...

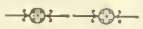
La restauration est indispensable.

Quand M. Buls a fait restaurer les maisons de la Grand'-Place de Bruxelles, en y faisant même reconstruire des maisons jadis démolies, l'a-t-on critiqué ?

La ville d'Anvers vient d'acquérir une maison de la Grand'Place pour la démolir et la reconstruire d'après les anciens plans : tout le monde approuve ce vieux-neuf.

## Peintures murales.

On vient de découvrir dans l'église de Lodrone (Italie), sous le badigeon qui recouvrait une partie de la muraille, une fresque représentant l'Enfant Jésus sur un trône, avec saint Sébastien, saint Benoît, sainte Catherine, sainte Apolline et d'autres saints. Cette œuvre offre, paraît-il, les caractères de l'art de Simone Martini.



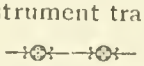
Nous avons signalé dans notre chronique du dernier fascicule de l'année 1901, p. 541, la découverte de peintures murales à Anvers de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dont les fragments dénotent l'œuvre d'un artiste de beaucoup de talent, mais dont on n'a encore pu découvrir le nom.

*Le Bulletin Monumental* (année 1901) a publié sur ces peintures une étude érudite : *Les Sibylles d'Anvers par le vicomte de Caix de Saint-Aymour, membre de la Société française d'Archéologie.* Ce travail, très bien fait, est accompagné d'une planche en phototypie qui reproduit l'un des fragments les plus intéressants de ces peintures.

## Nouvelles.

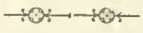
Un acte de vandalisme vient d'être commis, à Berlin, au nouveau Musée dit « de l'Empereur-Frédéric ».

Deux grands tableaux du XIV<sup>e</sup> siècle représentant l'un *La Vierge* et l'autre *Le Crucifiement*, et dont la valeur est estimée à plus de 200.000 francs, ont été lacérés par un inconnu qui a déchiré les toiles sur toute leur longueur au moyen d'un instrument tranchant.



Le Conseil communal de Courtrai a donné le nom de Jean Bethune à une nouvelle rue de cette ville qui se trouve dans la direction du château de Marcke habité pendant longtemps par l'éminent artiste.

Cette décision de l'Administration de la ville de Courtrai coïncide assez heureusement avec la bénédiction de l'église de Marcke achevée récemment et qui a été bâtie sur les plans du baron Bethune. Cette bénédiction s'est faite par le ministère de Mgr Bethune, frère de l'auteur des plans.



*Les couvents de St-Dominique au moyen âge.* — Sous ce titre, M. G. Rohault de Fleury vient de commencer une importante publication qui comprendra une courte notice, une description et la reproduction par des dessins et des croquis des maisons de l'Ordre de saint Dominique en France.

Nous avons sous les yeux les planches reproduisant la façade orientale restaurée du couvent dominicain de Rennes ; le plan cavalier du couvent des Jacobins à Orléans, ainsi qu'un plan géométral de l'ensemble de cette maison ; un

plan et une élévation de la chapelle et différents croquis de tombeaux et d'autres détails du même couvent.

Nous aurons à revenir sur cette intéressante publication.

L'EXPOSITION des peintres flamands antérieurs à la Renaissance qui doit s'ouvrir à Bruges le 15 juin, semble destinée à un véritable succès. Elle rencontre de toute part de nombreuses adhésions, et le Comité organisateur a reçu de Belgique comme de l'étranger des promesses qui sont mieux que des espérances. Voici, d'après un journal que nous avons tout lieu de croire bien informé, quelques-unes des adhésions reçues jusqu'à présent.

Le prince d'Hohenzollern doit envoyer deux tableaux de Gérard David ; le duc d'Anhalt a promis un panneau de Memling et d'autres tableaux de grande valeur ; le prince Ant. Radziwill enverra également un tableau de Memling de premier ordre ; on attend des œuvres du même maître de M. Salling et de Mme Bachofeu. Lord Northbrook doit envoyer plusieurs tableaux de sa précieuse collection, une des plus importantes de l'Angleterre. On attend un Thierry Bouts appartenant à M. le Cte Pontalis ; de M. Furner, un Simon Marmion, etc. Si ce mouvement de générosité parmi les collectionneurs continue, les studieux auront une occasion bien rare de voir et de comparer entre elles des œuvres très dispersées des anciens Flamands de premier ordre.

## Congrès.

*CONGRÈS d'Histoire de l'art.* — Un Congrès international d'*Histoire de l'Art* se réunira à Innspruck cette année du 9 au 12 septembre. C'est la suite du congrès tenu à Lubeck il y a deux ans. Il y aura à l'occasion de ce Congrès une exposition d'œuvres d'artistes du Tyrol contemporains, d'objets d'art ancien de la même région, qui, provenant du cabinet de différents collectionneurs, sont peu ou point connus. Le président du Comité est le professeur J. Neuwirth de Vienne ; le Comité se compose, du reste, des savants les plus distingués de l'Allemagne.

*VIe Congrès international des architectes.* — Le Comité d'initiative du sixième Congrès international des architectes, composé de la section espagnole du Comité permanent nommé par le cinquième Congrès international, à Paris, en 1900, comprenant MM Velasquez, Repullès et Urioste, a eu une conférence avec M. le ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts.

Le journal officiel, *la Gaceta de Madrid*, a publié, le dimanche 9 mars 1902, l'arrêté, ministériel *(real orden)* désignant les membres du comité d'organisation du Congrès.

Les différentes sections du Comité permanent international seront incessamment invitées à procéder à l'organisation des Comités de patronage et à réunir des adhésions.

## Nécrologie.

### Louis Bickell.

NOUS avons reçu de M. le Dr Theuner de Marbourg, une brochure qui porte pour titre « *Zum Gedächtniss Ludwig Bickells* » : *A la mémoire de Louis Bickell.* C'est seulement par cet envoi que nous avons appris le décès de cet ancien collaborateur de la *Revue de l'Art chrétien*, mort à Marbourg le 20 octobre de l'année dernière.

Monsieur le Docteur Theuner résume en quelques pages fort bien écrites la vie active et peu connue de son compatriote, le savant hessois auquel notre *Revue* doit un des articles les plus intéressants et les plus sérieusement étudiés qui aient paru dans la volumineuse collection de ses différentes séries. Il est à peine nécessaire de rappeler à nos lecteurs l'étude sur *L'église et la châsse de sainte Elisabeth de Marbourg*, parue dans notre livraison de septembre 1901 (pp. 377-395), qui certainement a été lue avec le plus haut intérêt par tous ceux qui savent apprécier la valeur de l'une des églises les plus remarquables et un des monuments de l'orfévrerie les plus achevés du XIIIe siècle.

Nous nous associons à tous les sentiments dont la brochure nécrologique de M. le docteur Theuner est l'expression éloquente, et le remercions de l'envoi qu'il a bien voulu nous faire.

J. H.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 5e Série.

Tome XIII (1e de la collection).

4me livraison. — Juillet 1902.

# La couverture du Graduel Grégorien de Monza.

I

LES inventaires sont peu explicites sur cette couverture d'ivoire. Aussi n'en citerai-je que deux, qui la décrivent assez soigneusement : « Vidimus et ibi S. Gregorii Pontificis libellum antiquissimum, eburneis quoque tabulis elaboratis opertum, et purpureis chartis aureis atque argenteis conscriptum litteris » (XVe siècle, n° 3). — « Un dittico d'avorio bislongo, da una parte con la figura di san Gregorio magno e dall'altra parte il profeta e re Davidde, con legature d'oro ed avorio, con entro i salmi dall' avvento, scritte in lettera d'oro e parte nere in pergamena porporina, detto il *gradale de S. Gregorio ;* sopra detto dittico si leggono scolpite le seguenti parole : *Sanctus Gregorius*, etc. » (1768, n° 84.) Le chapelain Aguilhon pensait que le n° 20 de l'inventaire de 1621 : « Un dialogo, ligato in avorio », doit s'entendre de ce même livre et de sa couverture ; mais comme cela importe peu à la question, il serait oiseux de s'y arrêter.

II

JE citerai tout d'abord les opinions de mes devanciers ; ce sera le moyen le plus efficace de préparer le terrain et de le débarrasser de toutes les opinions erronées.

Gori figure toujours au premier rang. Son opinion se confond avec celle de Frisi et, récemment, Mgr Martigny l'a patronnée. A ce propos, je ne puis m'empêcher de faire cette réflexion : Quand une question a été étudiée à la fois par des *antiquaires*, comme on disait anciennement, et par des archéologues contemporains, c'est du temps perdu que de répéter leurs dires, puisque la science ayant marché depuis eux, qui étaient privés de nos moyens d'information, c'est volontairement rester en arrière, lorsqu'on pourrait obtenir aisément un résultat plus

sûr et mieux motivé. Les auteurs du siècle dernier disparaissent devant ceux de nos jours et si je ne m'étais pas fait une loi de tout dire, je les laisserais sans difficulté dans l'ombre.

Le diptyque de S. Grégoire, gravé t. III, pl. XI, a été mis à rebours par Frisi, qui suppose que les figures devaient être en dedans, tandis qu'il est certain qu'elles étaient en dehors. Il ajoute que les charnières étaient en or (Frisi, t. III, p. 7).

On remarque, continue-t-il, sur ce diptyque consulaire, la niche ou trône, la chaise curule, le sceptre ou bâton de commandement, le tribunal, les gradins, la *mappa*, la veste pure, la tunique *palmita* et la toge peinte, avec une espèce de ceinture pendante (t. III, p. 6). La *mappa* servait à donner le signal du commencement des jeux, et l'on jetait des feuillages sous les pas du nouveau consul pour accroître la pompe du cortège.

Frisi prétend encore, avec Gori, que le diptyque représentant S. Grégoire lui venait de sa famille, de la gens *Anicia*, qui avait fourni de nombreux consuls à l'État (t. III, p. 4).

Enfin, il veut qu'il soit un don de S. Grégoire à Théodelinde, ce qui est tout à fait impossible. Mais le chanoine de Milan ne s'embarrasse pas pour si peu ; il incline donc à croire que le diptyque, étant consulaire à l'origine, fut ultérieurement modifié en certaines parties pour représenter d'autres personnages que des consuls. Il ferait même descendre jusqu'au XI^e^ siècle les inscriptions qui désignent le roi David et le pape S. Grégoire (t. III, p. 9).

Voyons maintenant ce que pensent les archéologues des diverses nations, français, anglais et italiens. Mgr Martigny, qu'il convient de placer au premier rang parmi ceux qui s'occupent de nos origines chrétiennes, s'exprime ainsi : « Il arriva quelquefois que, avant d'employer un diptyque profane au service du culte, on fit subir des modifications plus ou moins notables aux figures et autres ornements dont il était décoré. Ainsi en fut-il pour le diptyque que le pape S. Grégoire le Grand envoya, avec d'autres objets pieux, à Théodelinde, reine des Lombards. Ce diptyque avait été consulaire, et il conserve encore la plupart des attributs dénotant sa primitive destination. Seulement on a écrit, au-dessus de l'un des consuls, le nom de David, et celui de S. Grégoire sur le second ; une légère retouche, faite aux deux figures, achève tant bien que mal l'illusion : ainsi la toge brodée du consul transformé en S. Grégoire a été modifiée de façon à ressembler à la pénule ou chasuble ; le sceptre aminci est devenu une croix ; enfin on a tracé sur la tête la couronne cléricale. Mais l'une et l'autre figure tiennent encore élevée de la main droite la *mappa* que le consul jetait dans le cirque pour donner le signal des jeux. (Voyez à la page précédente ce curieux monument, que nous donnons d'après Gori, *Thesaur. diptych.*, t. II, tab. VI.) » (*Dict. des Antiq. chrét.*, p. 256.)

M. Westwood, qui passe avec raison pour le juge le plus compétent en fait d'ivoires, parle en ces termes : « Les deux feuilles servaient de couverture à un *graduel* de S. Grégoire, écrit en lettres d'or et d'argent sur vélin pourpre. Ce diptyque a été cité comme une preuve que, dans les premiers âges, les habits des principaux dignitaires de l'Église étaient les mêmes que ceux des consuls. Mais les écrivains catholiques ont protesté et prétendu que cet ivoire était primitivement consulaire et ne fut converti que plus tard à un usage catholique. (Voir Martigny, p. 217 : « Ce diptyque, etc. »)

La couverture du Graduel Grégorien de Monza. (Photographie Giulio Rossi, Milan.)

« Gori, Oldfield et Digby Wyatt soutiennent la même opinion. Si l'on examine, cependant,avec attention l'objet en question, il est difficile d'admettre qu'il ait subi aucune altération ; au contraire, le style du dessin et l'exécution montrent que cet ivoire est très différent des ivoires consulaires connus. Son ornementation est beaucoup plus travaillée, quoique moins gracieuse et éloignée du goût classique. Les inscriptions ne sont certainement pas des palimpsestes. »

J'ai demandé au savant professeur de l'université d'Oxford s'il maintenait son dire, malgré les affirmations contraires, et il m'a répondu catégoriquement : « J'ai examiné scrupuleusement cet ivoire, et je suis certain qu'il n'a pas été retouché ou modifié après coup. » Même en Angleterre cette opinion n'est pas partagée par tous les archéologues, comme on va le voir.

La Société d'Arundel a rangé dans la troisième classe de ses plâtres stéarinés, c'est-à-dire parmi les diptyques ecclésiastiques antérieurs au VIII^e siècle, deux feuilles d'ivoire qu'elle décrit ainsi : « Deux feuilles, — sur la première, figure debout, habillée des insignes consulaires, mais dont la tête porte la tonsure ecclésiastique. La *Mappa circensis*, transformée en *Sudarium* et le bâton surmonté d'une croix. Au-dessus : SANCTVS GREGORIVS. Dans un espace vide, au-dessus de la tête, ces deux vers hexamètres :

« ✠ GREGORIVS PRESVL MERITIS ET NOMINE DIGNVS
« VNDE GENVS DVCIT SVMMVM CONSCENDIT HONOREM. »

« Sur la seconde feuille d'ivoire, même figure, mais le personnage, qui est assis sur un trône et non debout comme le premier, ne porte pas de tonsure. En inscription : DAVID REX. Il est probable que ces deux plaques formaient primitivement un diptyque consulaire du V^e ou VI^e siècle. Ultérieurement, ce diptyque aura été altéré pour composer sans doute la couverture d'un antiphonaire de saint Grégoire ou un psautier de David. On sait que le grand pape présenta une copie de son antiphonaire à la reine Théodelinde, qui habitait Monza, au trésor de laquelle appartient encore aujourd'hui ce curieux monument d'ivoire. » (*Ann. archéol.*, t. XVII, p. 370, 371.)

M. Burges ne dit que quelques mots sur notre ivoire. Je n'en retiens que ces deux choses : il doute « si c'est un palimpseste ou la copie d'une production plus ancienne. »

Terminons cette revue bibliographique par une citation de Mgr Biraghi : « S. Grégoire le Grand et le roi David portent le costume qui était commun aux empereurs d'Orient, aux consuls et aux pontifes et qui se voit attribué au Christ dans les monnaies byzantines et les monuments de l'art du VI^e et du VII^e siècle.

« En conséquence n'est ni trop fondée ni indiscutable l'opinion qui veut que ce diptyque ait été transformé de consulaire en sacré et que les deux consuls aient été changés en deux saints. Les trois diptyques de Monza semblent appartenir à la catégorie de ceux que l'on dit *honoraires*.

« S. Grégoire est en pied, vêtu pontificalement et la légende le déclare auteur du chant sacré et de la partie de l'antiphonaire que l'on appelait *graduel*, laquelle se composait de passages tirés du psautier de David. Les deux feuilles du diptyque servent encore de couverture au graduel, écrit en or sur vélin pourpre. Les figures sont donc en rapport avec l'intérieur et il est difficile de croire, avec Frisi, qu'elles ont été refaites au IX^e siècle. »

---

III

DANS cette longue énumération de textes, les erreurs fourmillent, je vais les relever sommairement. Si l'histoire fait mention d'un antiphonaire envoyé par S. Grégoire à Théodelinde, ce n'est certainement pas le manuscrit que nous avons sous les yeux, car ce n'est pas un antiphonaire, et il ne date pas du temps de ce pontife. La date vraie serait le IXe siècle, au plus tôt ; c'est pourquoi Frisi a cru qu'à cette époque on avait voulu harmoniser la couverture avec le livre. Quant à l'attribution grégorienne, comme bien d'autres, elle s'évanouit faute de preuves.

Je ne conteste pas qu'à l'origine les vêtements sacerdotaux furent les mêmes que ceux portés par la société civile. Au temps de S. Grégoire, il n'en était déjà plus guère ainsi, et l'Église avait ses vêtements propres, soit que les laïques les eussent abandonnés, soit que le clergé lui-même les eût modifiés.

M. Westwood a pleinement raison lorsqu'il avance que cette couverture n'a subi aucune retouche. J'ignorais son opinion, au moment où je dus former la mienne, et je n'ai pas hésité un instant à croire à l'intégrité de l'ivoire, ainsi sculpté dès le principe. Non seulement on n'y sent pas le faire d'une autre main, mais il eût été matériellement impossible de christianiser ce qui aurait porté, dès le commencement, une empreinte païenne. Je m'explique fort bien comment, à une époque de complète décadence, l'art en était venu, faute d'inspiration, à ne pouvoir travailler sans modèle. L'on a donc tout simplement copié un ivoire consulaire, tout en l'adaptant aux exigences du sujet, exigences, du reste, bien restreintes, puisqu'elles ne portent que sur des croix et la férule du pape. Comme art, c'est très barbare, d'une grossièreté effrayante, surtout aux figures, qui n'ont guère forme humaine. Or, au IVe siècle, l'ivoire, à supposer qu'il fût ancien, aurait été conçu et exécuté autrement. La note inscrite sur la photographie de Rossi, porte *VIIIe siècle :* ce serait peut-être un peu tard, je pencherais plutôt pour la fin du siècle précédent, qui est incontestablement une des plus mauvaises époques pour l'art.

Cette date posée, l'attribution à S. Grégoire tombe d'elle-même ; mais si l'on voulait une preuve plus éclatante encore, je dirais que ce pape ne se serait pas fait représenter sur un objet qu'il envoyait en don, qu'il n'y aurait pas occupé la première place, reléguant David à la seconde ; qu'il n'aurait pas pris le qualificatif *Sanctus*, lequel dénote, sinon un culte, au moins la vénération d'une personne étrangère ; enfin, qu'il n'aurait certainement pas écrit à sa louange des vers composés plus tard.

Cet éloge métrique et l'iconographie elle-même des feuilles sculptées ont été choisis exprès pour s'adapter au livre dont ils formaient la principale illustration. David y avait naturellement sa place, puisque, ainsi que l'ont remarqué les liturgistes, tout ce qui se chantait à la messe était tiré du psautier. La vérification en est facile, même avec le missel romain réformé. Cette observation peut servir de critérium et de règle : les anciennes messes, par exemple celles de l'avent, du carême et des dimanches après la Pentecôte, sont formées de versets de psaumes. L'introït qui se compose d'une antienne, d'un verset et d'une doxologie, a mieux conservé la forme première, car le verset a gardé le nom de *psaume*, et l'antienne se répète après le *Gloria Patri*.

De plus, c'est S. Grégoire qui, remontant aux sources pures de la tradition, a corrigé

le sacramentaire, paroles et chant. Aussi, dans nos anciennes liturgies, avait-on introduit un trope, qui se chantait le premier dimanche d'Avent, avant l'introït, comme pour reconnaître, au début de l'année ecclésiastique, ce que la liturgie devait d'actions de grâces à son réformateur et organisateur. Aucune couverture ne pouvait donc être mieux appropriée à sa destination, puisque, en regardant les images qui la décoraient, et l'éloge métrique inscrit au-dessus de la tête du pape, on savait à l'instant quelles prières liturgiques il recouvrait.

## IV

LES feuilles d'ivoire donnent en hauteur $0^m,35$, tandis que la largeur de chacune est restreinte à $0^m,12$.

Comme il faut appeler toutes choses par leur nom, qu'on cesse donc de voir un *diptyque*, là où il n'y a qu'une couverture. Si l'on pouvait hésiter sur la date de sa sculpture, tout doute cesserait bientôt à l'inspection des charnières et des fermoirs qui sont en or repoussé, avec filigrane très grossier, dont on trouve l'analogue, surtout aux têtes de clous, sur la bordure de la couverture attribuée à Bérenger. L'orfévrerie et la *toreutique* vont de pair et sont de l'époque que les Italiens ont si bien nommée les bas temps, *i bassi tempi*. A l'intérieur, nous avons huit charnières, quatre en écusson, et les autres rectangulaires ; à la partie antérieure, les attaches, au nombre de deux, se découpent également en écussons.

La décoration est la même pour les deux feuilles, c'est-à-dire qu'elle se compose d'une bordure feuillagée, d'un portique et d'un piédestal, exhaussant le personnage, auquel l'entrecolonnement et le cintre servent de niche. La bordure offre une série de feuilles, faible souvenir de l'acanthe classique.

Deux colonnes, dont le socle est cannelé comme le fût, sont couronnées par des chapiteaux à corbeille rappelant imparfaitement le style corinthien, tandis que le tailloir est creusé en feuillages. L'imposte, sur laquelle se détache en relief le nom du personnage, reçoit la retombée d'un cintre, feuillagé à son pourtour et surmonté d'une croix pattée. Deux aigles, perchés sur des acrotères feuillagés et posés en prolongement des colonnes, se regardent en détournant la tête et déploient à moitié leurs ailes. Le tympan n'est qu'en partie rempli par la coquille, sculptée dans de mesquines proportions.

La feuille de droite est consacrée à David, ainsi désigné : DAVID REX. Le soubassement est formé par un cube massif flanqué sur les côtés de deux pilastres cannelés, entre lesquels se développe un fleuron crucifère, qui prolonge en diagonale ses grands rameaux. La surface supérieure est également sculptée de feuillages, comme, de tous côtés, le petit escabeau sur lequel le psalmiste pose les pieds. Le siège, sur lequel il s'assied, a sa tranche épaisse chargée de branchages qui s'entrecroisent, et supportée par de puissantes griffes de lion dont la longue jambe accumule un triple rang de feuilles, et pose sur le socle à droite et à gauche de l'escabeau. Du siège partent latéralement des feuillages qui se développent en un courant de rinceaux, où des marguerites alternent avec des feuilles tombantes ou montantes. Comme ce double courant se serait trouvé au niveau des colonnes, l'artiste a jugé à propos d'évider l'ivoire à cet endroit, ce qui forme derrière David une bande unie analogue au dossier des dais.

David porte des souliers découpés en pointe, avec des galons qui s'entrecroisent à l'empeigne et viennent rejoindre le talon;

des bas de chausses serrés à la jambe ; une tunique talaire unie; une étole ou orfroi fleuronné, tombant droit en avant et dépassant la tunique ; une dalmatique, galonnée à la partie inférieure, avec des manches fleuronnées aux poignets ; une toge, dont le passement du cou est en méandre et l'étoffe tissée de carrés ou de ronds, dans lesquels sont inscrites des fleurs à pétales multiples. Son bras droit est levé et tient la *mappa* repliée, l'index demeurant levé comme pour indiquer le signal qu'il donne. Dans la main droite est un bâton court, terminé par deux feuilles opposées. La figure est rasée et les cheveux, arrondis en bourrelet, couvrent entièrement le front, puis s'épanouissent en touffes sur les oreilles.

Le costume de S. Grégoire est identique au précédent, à ces variantes près que le sceptre est remplacé par la férule, croix pattée, élevée sur une hampe dont elle est séparée par un nœud.

La figure est également rasée, ainsi que le sommet de la tête ; mais les cheveux tombent droit, taillés en couronne, rite qu'ont conservé les Ordres mendiants. Il est debout sur un escabeau entièrement feuillagé, superposé à un socle un peu plus large et présentant la même décoration. A ses flancs montent trois arbres distincts, dont le tronc ou les feuilles cherchent à se rapprocher du palmier. Ce qui est très significatif, ce sont, à la base même de ces plantations, des entrelacs comme nous en rencontrons fréquemment sur les monuments mérovingiens et surtout dans la basilique de Saint-Ambroise, à Milan.

Le pape n'aurait pas besoin d'être nommé, car on le reconnaîtrait toujours à sa férule, qui est l'insigne de la dignité suprême et aux deux vers gravés sur cinq lignes au-dessus de sa tête, de cette façon :

✠ GREGORIVS P*rez*VL MERI
TIZ · 7 NOMINE DIGNVS
VNDE GENVS DVCIT
SVMMVM CONSCEN
DIT HONOREM.

Au point de vue de l'épigraphie, notons la croix par laquelle débute l'inscription ; le type romain qui ne subit d'altération que pour les C et G qui sont carrés ; le O, qui parfois se déforme en se resserrant ; le Z, deux fois substitué à S ; quelques lettres enclavées, c'est-à-dire plus petites que les autres et deux fois, dans *Meritis* et *Nomine*, le E accouplé à la lettre qui précède. Les mots se suivent sans séparation et deux points-milieu triangulaires indiquent l'hémistiche du premier vers et la fin de l'épigraphe. Dans le nom, inscrit à l'imposte, il y a double abréviation : $\overline{\text{SCS}}$ GREG°R. Si le G est carré, le C reste arrondi, le O est minuscule et placé tout en haut, enfin le sigle d'abréviation conserve sa forme horizontale.

Je ne veux plus ajouter qu'un mot sur la toge consulaire, où l'on a vu à tort une chasuble. Sans doute l'effet produit est le même, puisque l'étoffe relevée sur le bras gauche forme une pointe en avant, mais on n'a pas pris garde que, du côté droit, il y a une large manche ne venant qu'à l'avant-bras et, sur l'épaule gauche, une pièce qui passe sous l'aisselle droite et revient en s'arrondissant sur l'épaule droite. Ce type s'est maintenu dans le Milanais pour le chaperon de la *cappa* canoniale. Si donc on voulait voir dans ce vêtement les formes prescrites par la liturgie, nous y trouverions successivement le devant de la chasuble, la manche de la dalmatique, le chaperon d'une *cappa*. Nous sommes alors loin de la planète antique, ronde de toutes parts, ouverte seulement au cou et relevée sur les bras, pendant

le temps du sacrifice. Avant de se prononcer sur une forme quelconque, il faudrait l'avoir bien examinée, car, ici, elle n'a certainement ni l'aspect ni la destination qu'on lui attribue. Or, je le repète, S. Grégoire portait certainement la chasuble, témoin ce portrait qui nous a été conservé de lui par Angelo Rocco et dont l'original, disparu mais copié au XVI^e siècle, et placé dans l'église de S. Saba, sur l'Aventin, passe pour authentique et contemporain du pontife. Ces deux insignes monuments doivent être rapprochés l'un de l'autre, car si la peinture a eu l'intention de fournir un portrait et un costume typique, il n'en est pas de même de l'ivoire, où tout est absolument impersonnel, moins la tonsure et la férule. Il n'est pas jusqu'à la *mappa*, qui ait conservé le type consacré quand on sait par l'histoire et les monuments que, dans la liturgie, elle était déjà devenue la *mappula*, en se rétrécissant et s'allongeant.

X. Barbier de Montault.

# Le culte des Saints sous terre et au grand jour [1].

## II

## Les catacombes de la Gaule chrétienne.

LE type de la catacombe chrétienne le plus complet et le moins défiguré par les hommes et les événements qu'on puisse présenter sur le sol de la Gaule se trouve à Marseille, sous la fameuse abbaye de Saint-Victor, où le moine Cassien, au commencement du Ve siècle, fit le premier essai de réforme morale évangélique par la profession de la vie ascétique. Il ne s'agit pas ici de crypte dans les conditions ordinaires, ni de sous-sol maçonné en forme de caveau, supportant un autel supérieur. Ceux qui ont construit l'abbatiale ont simplement occupé le coteau, en la plaçant aussi exactement que possible au-dessus d'une partie excavée longtemps auparavant et consacrée à des réunions pieuses, sans se préoccuper de la direction des galeries inférieures.

On descend dans le sous-sol par deux escaliers de date incertaine, l'un ouvert près du sanctuaire (P), l'autre près des orgues (Q) [2].

Planche I. Eglise abbatiale de Saint-Victor (Marseille).

Quand on est parvenu aux dernières marches, on est tout d'abord un peu déconcerté par le contraste qu'offre aux yeux le mélange des styles employés dans l'architecture des

1. Voir livraison de janvier, p. 7.
2. Les lettres se réfèrent au plan ci-joint.

voûtes et des passages, par l'irrégularité des salles qui se succèdent et par le défaut d'harmonie dans le plan. Le visiteur pressent qu'il est en face d'une construction à laquelle toutes les générations ont mis la main, et qu'il lui faudra de longs jours d'observation pour se rendre compte de ses débuts et de ses développements.

Son histoire n'est pas riche en documents, les inscriptions sont rarissimes sur ses murs autant que les décorations ; les revêtements nous dissimulent la couleur des parois du rocher, il ne nous reste que des tombeaux (1) et des colonnes de marbre et de granit ; encore faudra-t-il aller les chercher au Musée Borelli pour les remettre en place, car tout a été profané et bouleversé. Notre meilleur guide sera le plan qui fut heureusement dressé en 1777, c'est-à-dire 13 ans avant que la Révolution portât sa main sacrilège sur tous ces précieux témoins de la piété des Marseillais. Au lieu de pénétrer dans le souterrain par les entrées communes, nous interrogerons la première ouverture creusée dans ce rocher et nous la trouverons, comme dans toutes les carrières, sur le flanc du coteau, là où il était accessible et facile à entamer par les premiers chrétiens désireux de se cacher (A).

En examinant la topographie du quartier de Saint-Victor, il est visible qu'on ne pouvait exploiter le coteau qu'en l'attaquant du côté du Nord-Est; sans les éboulements qui se sont produits et les constructions modernes qui remplacent le monastère, on apercevrait la preuve de ce que nous avançons. Au surplus, il semble que cet endroit était désigné d'avance par l'usage et par la Loi aux sépultures chrétiennes, car on a constaté à proximité l'existence d'une nécropole remontant aux Phocéens. Lorsqu'on creusa le bassin de carénage, on rencontra les couches de plusieurs cimetières superposés, des vestiges de carrière exploitée, avec des tombeaux et des objets à peine ébauchés (1), et en reconstituant l'état ancien des lieux, on entrevit une période où les catacombes de Saint-Victor s'ouvraient sur une petite vallée bordée de rochers abruptes en face de la Méditerranée.

On sait que les vastes horizons ont toujours attiré les fondateurs d'Ordres religieux. Cassien s'arrêta là, séduit autant par la beauté du paysage que par l'espérance de vivre sur une terre chrétienne et ses successeurs ont confirmé son choix. Le cloître du monastère était au niveau du marchepied de l'autel de saint André (A.); la cour du palais de l'abbé communiquait de ce côté avec la catacombe par une porte romane dont l'arceau fut découvert en 1857. Dans le cours des fouilles opérées cette année-là, on mit au jour une salle couverte de voûtes d'arêtes dont les piliers étaient couronnnés de chapiteaux en forme de croix, et qui servait évidemment d'*atrium* aux catacombes. Entrons par cette ouverture : nous verrons d'abord un couloir qui s'élargit après quelques pas, nous entrerons ensuite dans une salle plus large, et, à mesure que nous avancerons, nous remarquerons que l'excavation est plus hardie et plus haute. C'est bien ainsi que procèdent les carriers jusqu'à ce qu'ils soient assurés de la résistance de la roche qu'ils attaquent. Les piliers qui se dressent çà et là, les cintres sous lesquels on circule, sont des travaux de consolidation qui sont venus plus tard, quand le poids de l'édifice supé-

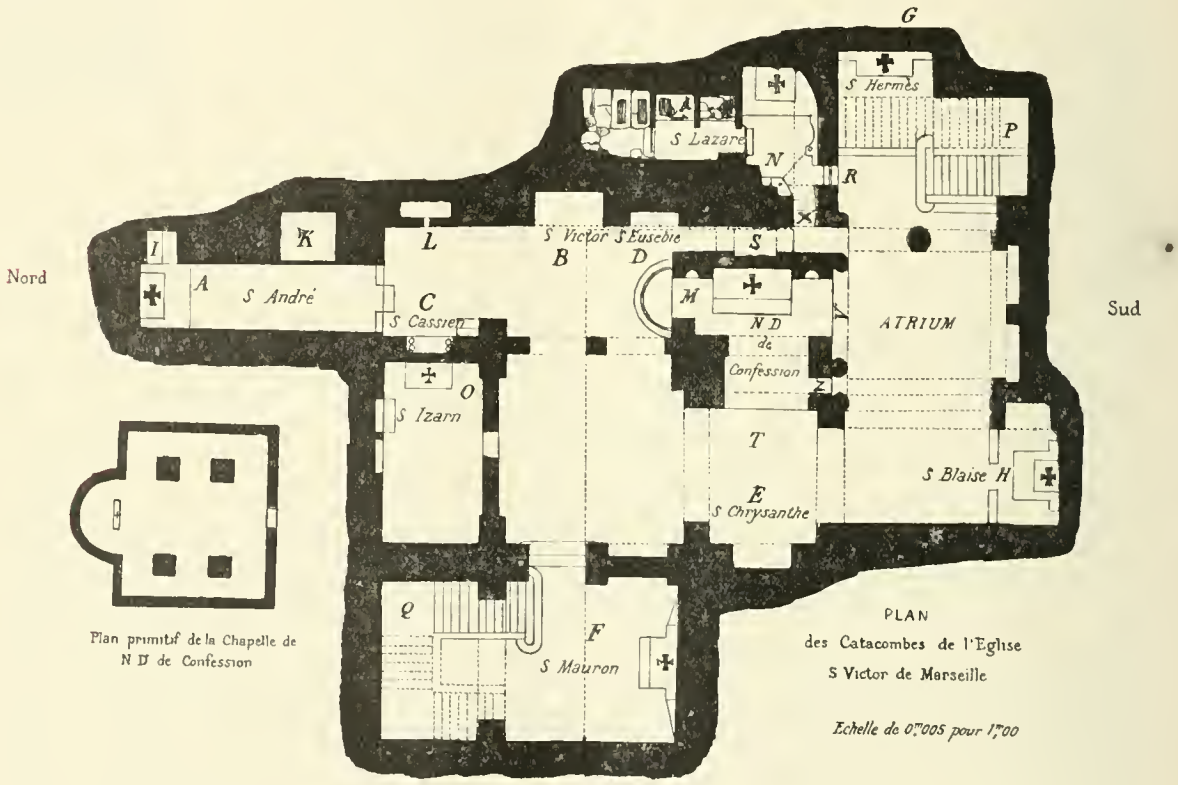
1. Voir un art. du P. Dassy sur les tombeaux, *Revue de l'Art chrétien*, tomes 1, 2 et 7 et le *Catalogue des Monuments chrétiens du Musée de Marseille* par Ed. Le Blant. Paris, Imp. Nat. 1894, vol. in-8°.

1. *Statistique des Bouches du Rhône*, Atlas, pl. XI, 1831.

rieur a pu faire craindre des éboulements ; ces additions ne nous empêchent pas de reconnaître que, dans le principe, la catacombe présentait la figure d'un rectangle de 24 mètres de longueur, qui pouvait servir tout à la fois de nécropole et de lieu de réunion autour d'un oratoire construit dans le milieu, ou à peu près.

En interrogeant les tombeaux creusés dans ses flancs, nous saurons à quelle occasion elle fut ouverte.

Les annales de Marseille rapportent qu'entre 290 et 303 les habitants de cette ville furent témoins du martyre d'un jeune soldat, nommé Victor, qui fut immolé avec plusieurs de ses compagnons, pour avoir




Pl. 11

refusé de rendre hommage aux faux dieux. Ce qui se passa à l'occasion de leur sépulture est digne de remarque. Leurs corps jetés à la mer par les bourreaux surnagèrent et vinrent échouer intacts sur la rive où des chrétiens empressés les recueillirent pour les inhumer dans une crypte ou grotte creusée péniblement dans le rocher et convenablement taillée [1]. Leur biographe ne dit pas que les restes furent portés dans le lieu commun des sépultures chrétiennes, il explique soigneusement que le rocher a été entamé tout exprès pour les martyrs.

De là il paraît résulter que saint Victor fut le premier personnage qui inspira la pensée de creuser les catacombes marseil-

1. « Sancta corpora pius Dominus in oppositum littus illaesa transponit ibique a christianis in crypta nativo in saxo operose ac decenter excisa, sepulta, multis usque in hunc diem miraculis honorantur. » (Dom Ruinart, *Acta martyrum sincera*, p. 307, 308.)

laises, à l'imitation de ce qui se faisait dans la banlieue de Rome.

Les miracles ne se firent pas attendre sur son tombeau dans les temps qui suivirent son martyre; ils se continuaient avec tant d'éclat au VI^e siècle que Grégoire de Tours a dû consacrer un chapitre spécial aux prodiges qui s'accomplissaient par l'intercession de saint Victor de Marseille (1).

Dans son *Histoire ecclésiastique des Francs*, le même auteur revient encore sur la puissance de saint Victor, en le représentant comme le protecteur unique de la cité dans les temps de peste ; c'est dans sa basilique que l'évêque terrifié se réfugie pour implorer le secours de Dieu pendant la durée d'un fléau qui décimait toute la population (2). De Lazare et de Madeleine, il ne dit mot. C'est donc bien le tombeau de saint Victor vers lequel convergent toutes les supplications. Les âges suivants tourneront aussi leurs regards vers lui. Quand Charlemagne et Louis le Débonnaire augmenteront de leurs largesses le temporel de l'abbaye de Marseille, ils agiront surtout en vue d'honorer la sépulture de saint Victor, et, quand Lothaire rappellera leurs bienfaits, il ne manquera pas d'ajouter que le *corps de saint Victor est inhumé* en ce lieu (3).

D'autres sépultures sont venues prendre rang, d'âge en âge, sous les mêmes voûtes, mais il est remarquable qu'elles ne sont pas toutes sous le dallage ; les plus anciennes se reconnaissent à la façon dont elles sont emmurées dans des niches semblables aux arcosoles usités dans les catacombes. Peu importe que l'arcade ait été refaite, que les moulures aient été rajeunies, ces restaurations, qui remontent au XI^e siècle pour le tombeau de saint Victor, attestent la persistance d'un culte ancien et l'intention de perpétuer un souvenir précieux (1). Cette arcade a servi de prototype à d'autres niches oblongues parallèles aux galeries, qui sont une imitation visible de la première sépulture. Pl. 3.

Il est sensible que les premiers venus dans l'ordre chronologique ont été déposés à l'entrée des catacombes et que les autres ont été reportés, peu à peu, jusqu'aux extrémités. A droite, en entrant, le pèlerin voyait le tombeau de saint Cassien, fondateur du monastère (C); à gauche, presque en face, l'arcosole qui encadrait le tombeau de S. Victor, premier martyr de Marseille (B); un peu plus loin, le tombeau de sainte Eusébie, dont l'épitaphe n'est pas postérieure au VI^e siècle (2) (D); en face, dans l'élargissement de cette même grande salle, le tombeau de Chrysanthe et de la vierge Darie (E), dont les reliques furent apportées de Rome à Marseille, dit Grégoire de Tours, sous le pontificat du pape Pélage (3).

Saint Mauront, dont le nom a été donné à la chapelle formant le compartiment de l'Ouest (F), est un évêque de Marseille du VIII^e siècle ; il nous indique une addition de la même époque ; les reliques des saints Hermès et Adrien, martyrs, dont la chapelle est sous l'escalier oriental (L), ont été importées en France au IX^e siècle. Saint Blaise, dont la chapelle est également à l'extrémité sud, est un personnage honoré depuis les Croisades. Quant à saint

1. « Est et ad sepulcrum sancti Victoris Massiliensis martyris mira virtus. » *De gloria martyrum*, Libro I. cap. 77.)

2. Libro IX, cap. 22.

3. « Ecclesie S. Victoris ubi sacratissimum corpus ejus humatum est. » (*Gallia christiana*, I, 1. col. 106.)

1. Inutile de dire que l'autel, érigé sur un pied, dans la place qu'occupait le tombeau, est moderne.

2. Ed. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, n. 445. V. *Catalogue des monuments chrétiens du Musée de Marseille*, du même auteur.

3. Pelage I et Pelage II sont du VI^e siècle. *De gloria martyrum*, cap. 83.

Isarn, qui a son autel dans une annexe du Nord (O), on sait qu'il était abbé du monastère au XI^e siècle.

Ainsi donc, en suivant la chronologie des inhumations faites dans ces catacombes, ou les érections d'autels, nous avons l'explication de leur développement et la date approximative des additions qui sont venues peu à peu augmenter la premier caveau.

On ne doit pas attacher la même importance à la présence des autres sarcophages exposés sous les noms de saint Maurice, des saints Innocents, des saintes Vincentia et Benedicta qu'on avait déposés à terre çà et là ; ce sont des importations de reliques

Planche III. Catacombes de Marseille. — Arcosole du tombeau de saint Victor.

faites à différentes époques pour enrichir le trésor de l'abbaye, qui ne font pas corps avec le monument, comme les tombeaux emmurés.

A quelle époque le culte de saint André a-t-il été installé dans le couloir d'entrée ? Ce ne peut être qu'après le XII^e siècle, puisque nous avons constaté que la porte du Nord contre laquelle il est appuyé (A), était de style roman. Quant aux compartiments rectangulaires (I) consacrés aux SS. Pierre et Marcellin [1], près de là, ils ressemblent à des niches creusées tardivement. La place du reste est peu honorable.

Les reliques des saints Hermès et Adrien, qui arrivèrent à Marseille au IX^e siècle,

1. Constantin érigea une basilique à ces deux saints, mais leurs reliques ont été distribuées longtemps après. Redon en reçut en 848. (*Cartulaire* CXV.) Le IX^e siècle est l'époque où les corps saints sortent des catacombes et se dispersent.

furent traitées avec une considération bien plus grande : elles furent déposées dans un vaste réduit creusé au Sud-Est en dehors du rectangle, bien avant qu'on eût l'idée d'établir une descente par un escalier en bois, au-dessus de leur autel. On parvenait à leur chapelle en traversant un grand vestibule décoré de splendides colonnes de granit et de marbre dont on ne peut plus juger l'effet, maintenant qu'elles ont été arrachées du souterrain pour être portées à la Fontaine d'Homère et au Musée Borelli et remplacées par des tambours de colonnes ordinaires (1). Malgré cette mutilation, l'atrium conserve encore un aspect imposant à raison de son ampleur et de son élévation. En effet, on ne mesure pas moins de 8 mètres de hauteur sous les petits arcs, et la coupole, qui était soutenue par sept colonnes monolithes, est encore plus élevée.

Les murs étaient ornés de peintures à fresque que M. Levenque a entrevues en 1868, là où l'humidité avait fait tomber le crépissage, et qui se composaient de traits entrecroisés, si nous en jugeons par quelques vestiges non effacés (2). La voûte de la chapelle de saint André était décorée de mosaïques, suivant un témoignage qui fut recueilli, en 1737, par dom Le Fournier (3).

Cette mise en scène ne concorde pas avec ce que nous savons de la pauvreté et de la simplicité des premières fondations chrétiennes. Ici, nous sommes en face d'un épanouissement complet de l'art chrétien, qui nous rappelle les grandes restaurations entreprises sous l'inspiration et avec le concours de Charlemagne et de ses fils. Après les désastres causés par les Sarrasins, on déploya un grand zèle pour relever les monuments religieux, et on réussit d'autant mieux à les décorer qu'on avait sous la main tous les débris des monuments de l'antiquité. La Gaule était jonchée alors de ruines romaines ; les matériaux les plus somptueux des théâtres, des temples, des villas gisaient à terre et se trouvaient à la disposition du premier venu. C'est là que les religieux allèrent puiser pour redonner un peu de splendeur à leurs édifices dépouillés.

Le fait du pillage des ruines romaines et de la réfection des édifices religieux au moyen de matériaux abandonnés est bien connu ; il est d'ailleurs constaté dans le livre des *Miracles de saint Germain* (1), rédigé, au IXe siècle, par Héric. Les religieux d'Auxerre bravèrent les périls de la navigation du Rhône pour atteindre Arles et Marseille, et les colonnes qu'ils rapportèrent furent employées à parer la crypte de leur patron. Bien d'autres ont agi de même sous les yeux des religieux de Saint-Victor; il est donc croyable que ceux-ci ont usé de richesses placées sous leur main, et qu'ils ont emprunté aux ruines voisines les belles colonnes de granit et de marbre, de 4 mètres de hauteur, qui décoraient l'atrium principal de leurs catacombes, il y a cent ans.

Il est utile d'insister sur ces détails d'ornementation pour répondre aux auteurs qui ont laissé croire que les incursions des Barbares avaient été suivies d'une longue période d'abandon et que le gouvernement

1. Voir au Musée 2 colonnes en griotte violette de 4 mètres de hauteur.

2. *Société de statistique des Bouches du Rhône*, 1868. M. Levenque a observé l'intrados des petits arcs. De son côté, pour me rendre service, M. l'architecte Huot a constaté qu'il existait ailleurs des peintures grossières et d'autres d'un art voisin du XIIIe siècle.

3. *Mercure de France*, février 1737, p. 220.

1. « Arelatum ac deinde Massiliam perrexerunt... miraculo proximum judico quod perductis ad locum destinatum marmoribus, quidquid columnarum devectum est ; tanta universis fabricae partibus habitudine convenerunt ». *Miracula S. Germani*, Libro II, cap. XCII.

des évêques de Marseille, qui cumulèrent souvent les fonctions d'abbé de Saint-Victor avec leur titre épiscopal, laissa sommeiller le culte des saints. On doit présumer, au contraire, que les diplômes carolingiens, conservés dans les archives de l'abbaye, furent le résultat des démarches de saint Mauront près des *Missi dominici* et des instances de ses successeurs pour conserver le patrimoine des fils de saint Cassien (1). C'est encore un évêque de Marseille, Honoré, qui, en 966, de concert avec ses frères, vicomtes de Marseille, rétablira l'ordre dans l'abbaye et y introduira la règle de St Benoît. Que leur zèle se soit étendu jusqu'à décorer et embellir les catacombes de Saint-Victor, il n'y a rien là d'impossible, puisqu'il est avéré qu'ils y déposèrent des reliques au IXe siècle.

Au reste, il suffit de lire la vie de saint Isarn, abbé au XIe siècle, pour se convaincre que Ruffi exagère singulièrement quand il nous représente le monastère, après le VIIIe siècle, comme la retraite des bêtes sauvages (2). Je ne sais si les souterrains ont inspiré de la terreur aux Barbares, ou bien s'ils en ont ignoré l'entrée, mais la vérité est que leur passage n'a pas été funeste aux vénérables trésors qu'ils renfermaient et qu'on n'a jamais cessé de leur rendre un culte.

Le pieux Isarn ayant demandé à visiter les hypogées du monastère, dit son biographe, les religieux lui ouvrirent la porte, en lui disant : « En ces lieux vénérés, où l'on ne prie jamais en vain, se trouve l'armée des martyrs entourée d'un peuple de confesseurs autrefois moines de ce couvent même. Ici repose dans une chapelle distincte la troupe des vierges sacrées. Cette crypte taillée dans le roc renferme les reliques redoutables de ceux qui furent les premiers témoins du Christ; elles y furent apportées de Bethléem par notre fondateur le bienheureux Cassien. » En entendant ces paroles, le jeune Isarn, enflammé d'amour pour les Saints, s'écria en soupirant : « Dieu de bonté que ce lieu est terrible (1)! Je l'ignorais, et c'est là cependant la vraie demeure et la porte du Ciel. » S'il avait regardé attentivement, il aurait vu gravée sur la muraille par quelque pieux pèlerin l'invocation suivante : *Saints de Dieu, priez pour nous tous. Orate pro nobis omnibus sancti Dei* (2).

Ce passage de la vie de saint Isarn est très précieux pour l'histoire ecclésiastique de Marseille; il expose clairement comment le culte de saint Lazare, de sainte Madeleine et celui de tous les personnages qu'on appelle les *Saints de Provence*, s'est implanté en Gaule; il y est venu par le canal de saint Cassien qui avait longtemps habité Bethléem et qui s'était procuré, pour son retour, des restes empruntés aux tombeaux des *premiers témoins du Christ*.

Cette expression n'est-elle pas rigoureusement applicable à saint Lazare et à la Madeleine ?

Pour conserver les reliques qu'il apportait, Cassien crut devoir les cacher dans une galerie parallèle à celle de Saint-Victor qui existait déjà, ou qu'il fit creuser à cette intention; galerie qui existe toujours et dont l'autel unique est encore placé sous l'invocation de sainte Madeleine.

Cette grotte basse, ou *cubiculum*, à laquelle on parvenait par une longue galerie qui avait encore deux ou trois cents pas de

1. *Gallia christiana*, t. I, col. 106.
2. *Histoire de Marseille*, t. II.

1. Voir le texte latin dans *Vita S. Isarni abbatis*, § 6 et 7. (*Acta Sanctorum*, 24 sept.)
2. Ed. Le Blant, *Catalogue des monuments chrétiens du Musée de Marseille*. Paris, 1894, 1 vol. in-8°, p. 26.

longueur au XIII^e siècle, suivant Guesnay [1], ne fut pas de suite en communication avec la catacombe de Saint-Victor ; elle avait son entrée spéciale du même côté que sa voisine, au Nord-Ouest, et faisait partie d'un réseau de galeries conduisant à divers *cubicula* [2]. Aujourd'hui, il est impossible de les explorer par suite des obstacles qu'opposent les éboulements. Dans tous les cas, on peut examiner celui de Sainte-Madeleine et se rendre compte qu'il est très antique. Ce qui surprend tout d'abord, c'est qu'il soit resté à l'état brut, pendant que la galerie voisine se parait brillamment et se développait dans tous les sens ; cependant celle-ci a été fréquentée, on y voit un siège taillé dans le rocher et une statue grossière qu'on pourrait prendre pour celle d'un évêque et qui a nom saint Lazare dans le langage populaire. Sur les parois de la voûte, on aperçoit quelques croix inscrites dans des cercles et cantonnées d'un alpha et d'un oméga, qui témoignent d'une consécration remontant au moins aux temps mérovingiens.

Les excavations qu'on a pratiquées dans les parois ne rappellent pas de sépultures importantes; ce sont plutôt de petites auges qui semblent préparées pour recevoir des cercueils d'enfants, afin sans doute de les rapprocher des SS. Innocents qu'on y vénérait. Il est avéré, en effet, qu'on y exposait autrefois un sarcophage païen dans lequel on avait déposé des reliques des saints Innocents [3].

Elles attiraient tellement de pèlerins, au moyen âge, qu'on fut obligé de pratiquer une porte de communication, d'abord du côté sud (R), puis à l'Ouest, près de l'autel Notre-Dame (X), mais en transformant la première en fenêtre grillée pour que les visiteurs pussent toujours contenter leur curiosité, même quand la porte en fer de l'Ouest était fermée.

La comparaison de la grotte de Sainte-Madeleine, basse et étroite, avec l'ampleur des salles voisines, dédiées à saint Victor, à saint Cassien et à leurs successeurs, accuse que la popularité de ces derniers dépassait de beaucoup la sienne; tandis qu'elle restait stationnaire, la seconde allait toujours grandissant et se parait progressivement d'autels [1].

Les hommages se groupaient surtout autour du sanctuaire érigé, vers le milieu des catacombes, en l'honneur de la Vierge, à l'imitation de ce qui se pratiquait à Rome dans les premiers siècles. Au lieu de célébrer la messe successivement sur les différents tombeaux, on imagina d'ériger, au centre de l'hypogée, un autel privilégié, dans lequel furent rassemblées des parcelles de reliques empruntées à tous les sarcophages vénérés, de telle sorte qu'on pouvait tout à la fois se conformer aux rites et rendre un hommage simultané à toutes les mémoires honorées d'un culte public.

Cet autel consacré à la Mère de Dieu et à saint Jean-Baptiste par le pape Léon le Grand, disent les titres, servait donc à la manifestation des mérites des saints et à leur glorification ; c'est pourquoi le clergé lui donna le nom de chapelle de *Notre-Dame de la Confession*, appellation qu'elle a toujours conservée à travers les âges [2].

1. *Cassianus illustratus*, p. 474.

2. Guesnay cite tout au moins un autre cubiculum que celui de la Madeleine. (Ibidem.)

3. Ce sarcophage est auj. au Musée Borelli, n° 62. — Ruffi, *Histoire de Marseille*, II, 132.

1. Van Kothen, *Notice sur l'abbaye de Saint-Victor lez Marseille*. Marseille 1864, br. in-8° avec plan. La vue de l'atrium en lithographie est inexacte, elle est théâtrale; mais elle indique bien les transformations modernes de notre siècle.

2. Ce titre est employé souvent dans les chartes du XI^e et du XII^e siècle (*Cartulaire de Saint-Victor*). Le peuple

L'édifice qui enveloppait cet autel et le recouvrait comme d'un *ciborium*, n'était pas orienté, il était tourné de telle façon que le prêtre à l'autel regardait du côté des tombeaux de saint Victor et de saint Cassien, c'est-à-dire le Nord, disposition singulière, qui paraît bien indiquer une intention de la part des constructeurs [1]. Une abside circulaire, dont on a relevé les fondations vers 1774, ne laisse aucun doute à cet égard. Au surplus, la direction nord-sud des voûtes serait une autre preuve dans le cas où une contradiction se produirait. En regardant le plan qui a été dressé, à la fin du XVIII^e siècle, par un prêtre habitué de l'abbaye, et en lisant ses observations, on trouve que le sanctuaire de Notre-Dame de Confession avait une ressemblance frappante avec une petite basilique qui fut érigée au IV^e siècle au cimetière de *Generosa* [2]; c'est un rectangle plus large que long dont le plus grand côté ne dépasse pas six mètres. Les trois nefs divisant l'intérieur reposaient sur quatre piliers et, du côté de l'Est, elles s'appuyaient contre le rocher.

Il faut y regarder de très près, aujourd'hui, pour se rendre compte de la forme primitive, car l'autel masque les restes des arceaux et des piliers supprimés. De la petite nef de droite, on a fait un passage pour communiquer avec la grotte de saint Lazare. Cette transformation est fort ancienne ; elle est datée par un genre de décoration qui est propre aux monuments antérieurs au VI^e siècle. Sur l'intrados de la voûte du couloir on a tracé en ciment des rinceaux de vignes chargées de raisins, dont le style appartient bien au symbolisme chrétien [1].

Le déplacement de l'autel entraîna toute une suite de transformations qui firent successivement disparaître la plupart des murs de l'oratoire primitif ; au reste, la curiosité croissante s'accommodait mal des barrières dont on entourait ce dépôt de reliques, elle réclamait l'air et la lumière. L'axe de l'édifice étant changé, il fallut ouvrir une grande baie en face de l'autel pour satisfaire la piété des pèlerins : c'est alors que les piliers de la nef de gauche furent remplacés par deux arcades dont la courbe surbaissée semble révéler une date. A défaut d'inscriptions, je m'appuierai sur ce détail de construction pour conjecturer que les bouleversements ont commencé à la fin de la période gothique, époque où les cintres en

Pl IV. Catacombes de Marseille.
Décoration d'un couloir à Saint-Victor.

ne comprenant pas l'emploi du mot *confession* dans ce sens, crut qu'il s'agissait d'un confessionnal et s'obstina à croire que le siège de la grotte, ainsi que l'ouverture grillée, sont le confessionnal de l'évêque Lazare.

1. V. Van Kothen a réédité le plan de 1777 déjà publié par M. Faillon dans ses *Monuments inédits du culte de saint Lazare et de sainte Madeleine*, t. I.

2. Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*, II, 71.

1. Nous devons la communication de ce dessin aux démarches de M. René de Montaudouin qui s'intéresse particulièrement à ces catacombes et à l'obligeance de M. le curé de Saint-Victor.

anse de panier sont fréquemment employés. Quant à la substitution d'une arcade à l'ancienne abside, elle peut être du XVII^e siècle.

Malgré ces concessions, il n'entrait pas dans les intentions du clergé de multiplier les portes ; à l'Ouest comme au Sud, les ouvertures furent longtemps fermées par une murette à hauteur d'appui et par un grillage (V T) L'entrée réservée aux prêtres était fort étroite (Z).

Dans la période antérieure à tous ces changements, le pèlerin entrant par le couloir du Nord, était forcé de faire le tour de la chapelle et de se placer au Sud, devant l'unique porte percée de ce côté, il n'avait pas d'autre moyen d'apercevoir l'autel de la Confession ; c'est pourquoi l'atrium du Sud avait été décoré avec plus de luxe que les autres parties. Cette salle doit faire partie du plan primitif parce qu'elle était le seul endroit où les curieux pussent stationner pour faire leurs dévotions à Notre-Dame de Confession ; on s'est borné seulement à relever la voûte, sous Charlemagne, afin d'y établir un escalier de descente plus aisément.

Les témoignages matériels étant aussi éloquents, nous sommes mieux armés pour saisir les allusions contenues dans les anciens titres malgré leur laconisme. Quand une charte de 780 rapporte que l'évêque Mauront est allé trouver les *Missi dominici*, porteur des chartes de *saint Victor* et de *sainte Marie*, il est permis d'y voir la révélation de la double invocation inscrite au fronton de l'abbaye [1]. Les considérants d'une bulle de Benoît IX, rédigée en 1040, ne m'inspirent plus de doute quand j'y lis que Cassien invita le pape saint Léon à consacrer l'église principale en l'honneur des SS. Apôtres, et que ce même pontife bénit aussi *un autre sanctuaire* sous l'invocation de la Mère de Dieu, en apportant à Saint-Victor beaucoup de reliques [1]. Dès lors, je comprends mieux ces deux actes.

Quand un monument peut montrer des preuves d'antiquité et de vénérabilité aussi frappantes, il est bien imprudent de le juger sommairement sur les apparences, comme on l'a fait en 1866, lors du Congrès de la Société française d'archéologie. Un des assistants a osé dire qu'il ne voyait rien d'antérieur au XI^e siècle dans les cryptes de Saint-Victor. Évidemment l'époque romane a laissé sa marque sur les tailloirs qui servent d'imposte à certaines arcades, d'autres cintres sont plus récents encore, mais il y a autre chose à considérer. L'intérêt de ces souterrains est surtout dans l'atrium reconstitué avec ses belles colonnes supportant sa coupole, dont la conception est loin d'être barbare ; dans les tombeaux ou leur emplacement, et enfin dans leur plan général qui nous représente comment les habitudes chrétiennes de Rome ont pénétré en Gaule. Tout cet ensemble appartient à l'archéologie du haut moyen âge et mérite d'être recommandé au respect de tous ceux qui ont la mission de conserver chez nous le culte des grandes mémoires.

Ce n'est pas un acte de témérité de soutenir que la plupart des centres chrétiens ont eu leurs refuges sous terre pour abriter

1. « Cum instrumentis sancte Marie et S. Victoris. » (*Gallia christiana*, I, col. 106.)

1. « Monasterium quod a beato Cassiano abbate constructum, eodem rogante, ut fertur a majoribus natu, a beatissimo Leone, romane sedis antistite consecratum, in quo majorem constituentes ecclesiam in honore SS. Petri et Pauli et omnium Apostolorum, *aliamque* in honore Sancte Dei genitricis Marie sanctique Johannis Baptistæ, multorum sanctorum collatis pignoribus, consecrarunt. » (*Cartulaire de Saint-Victor*, t. I, charte 14). Il est bien entendu que le préambule de cet acte est à corriger quand il fait remonter l'origine du monastère au règne d'*Antonin le Pieux* : cette hérésie historique est trop grossière pour être réfutée. Van Kothen a tort d'insister sur ce point, pp. 14 et 15.

les fidèles dans les temps de persécution ; il est évident que partout où le sol permettait de pratiquer des excavations, partout où des galeries de carrières abandonnées se présentaient, les prêtres et les fidèles profitaient de cette ressource pour célébrer les SS. Mystères en sécurité et tenir leurs assemblées. Non loin de la Méditerranée, le département du Gard nous offre encore une sorte de caveau qui a beaucoup de ressemblance avec les catacombes de Marseille. Le monument souterrain qu'on nomme la *crypte d'Uzès* est une nef assez spacieuse taillée dans le roc, dont l'extrémité se rétrécit comme pour former un sanctuaire. Le fond est orné, à droite, d'un autel creusé dans la paroi, et, à gauche, de la figure d'un grand Christ en bas-relief taillé de la même façon ; sur les parois se voient aussi de petites croix tracées en creux et plusieurs niches creusées à diverses profondeurs, qui pouvaient être utilisées pour renfermer des vases, des reliques ou autres accessoires du culte, comme on fait dans les armoires de nos sacristies, car il y a des traces de fermeture. L'image du Christ sculpté, bien que vêtue, a été jugée comme étant une représentation des premiers siècles par le capiscol Lavondés qui signala ce curieux monument aux RR. PP. dom Durand et dom Martène (1). D'autres ont voulu y voir, au lieu d'un Christ, la figure d'une *orante*, symbole de l'une des personnes inhumées dans le caveau, et en ont induit qu'il fallait voir là un hypogée destiné à honorer quelque martyr inconnu, au lieu d'un sanctuaire creusé pour y tenir des réunions pieuses (2).

1. Art. de M. de Cougny, *Bull. mon.*, 5e série, t. I, p. 621.

2. *Guide archéol. dans la crypte d'Uzès* par Lionel d'Albiouse, 1873. Cette opinion est exprimée dans un compte rendu du *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 3e série, Ve année, 1880, pp. 91 et 92.

Cette dernière interprétation paraît peu fondée et peu vraisemblable, d'abord, parce qu'il n'y a guère d'exemple de tombeaux de martyrs oubliés sans légendes, sans tradition, sans culte dans la liturgie locale, tandis qu'on peut citer des souterrains autres que celui d'Uzès, dont la décoration et l'aménagement semblent uniquement con-

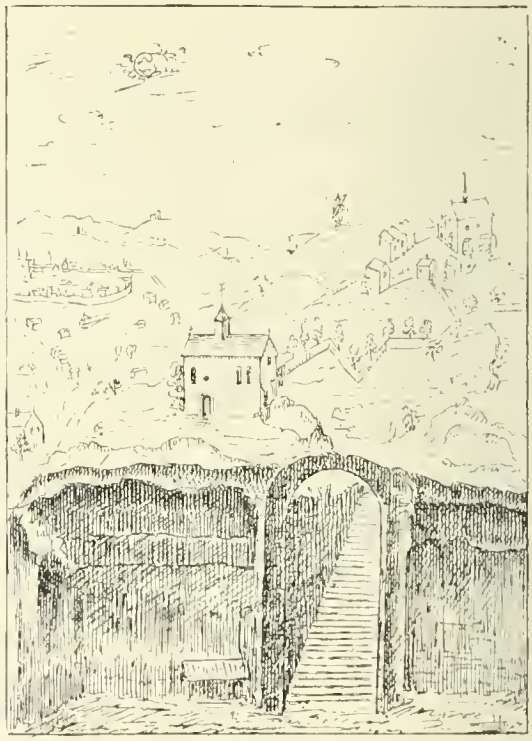


Planche V Catacombes de Montmartre (Paris). Découvertes en 1614.

venir à un oratoire et à un lieu d'assemblée religieuse. C'est le cas de la crypte souterraine découverte, en 1614, dans le flanc de la butte de Montmartre, au chevet de la chapelle dite du « Saint Martyr ». Les témoins racontent qu'étant passés par un trou pratiqué accidentellement dans une voûte, ils se sont trouvés dans un couloir et un escalier de 37 marches, large de 5 pieds un quart, qui les a conduits dans une caverne creusée dans le plâtre qui compose le sous-sol de la montagne de Montmartre.

Là, ils ont remarqué que le souterrain va se rétrécissant, comme la crypte d'Uzès. De 8 pieds, la largeur s'étend à 16 et, au bout, elle se réduit à 7 sur une longueur totale de 32 pieds. A l'Orient, il est visible, dit le rapporteur, qu'on a voulu ériger un autel, car on voit une table de pierre, longue de 4 pieds et large de 2 pieds ½, élevée au moyen de deux pierres à la hauteur de 3 pieds, et, au-dessus, la paroi porte gravée une croix de 6 pouces de hauteur. A main droite, il y a une inscription presque effacée qui commence par MAR... entre deux croix imprimées aussi dans la roche, et, à main gauche, assez loin de l'entrée, on distingue d'autres inscriptions gravées, parmi lesquelles on ne peut plus lire que *Clemin* d'une part, et *DIO*.... de l'autre. La hauteur des souterrains est de 6 pieds (1).

Tout cet ensemble annonce plutôt un lieu fréquenté par les fidèles qu'un réduit funéraire bâti seulement pour cacher un tombeau. D'ailleurs, il y a d'autres excavations qui passent pour avoir été des lieux de rendez-vous où les premiers apôtres de Paris exerçaient leur prosélytisme : je citerai la paroisse Notre-Dame des Champs, dont le sous-sol est miné par de nombreuses carrières et où l'on montrait une crypte fréquentée par saint Denis et ses compagnons (2).

Les alentours d'Arles, d'Autun, de Vienne, de Châlons-sur-Sâone et de Mâcon avaient des grottes qui ont pu recevoir la même destination ; les chercheurs prétendent que les arrondissements de la Tour du Pin et de Saint-Marcellin peuvent montrer des souterrains sacrés (1). Le fait est possible, car la Lyonnaise a retenti la première des échos de la prédication de l'Évangile et recueilli les cendres des premiers martyrs de la Gaule : on sait qu'à Lyon les curieux visitaient encore au commencement du XIXe siècle, une crypte d'une architecture très simple, sous le vieux Calvaire voisin de Saint-Irénée, que le peuple nommait, dit Millin, les *Catacombes* de saint Pothin (2).

Évidemment tous les souterrains qui portent la trace du séjour des chrétiens ne sont pas du même âge; ceux qui sont dans les campagnes où l'Évangile a été prêché tardivement et ceux qui sont éloignés de la vallée du Rhône ne peuvent pas être aussi anciens que les catacombes de Marseille ; mais il y a lieu de croire que, partout où les invasions ont répandu la peur, les populations se sont réfugiées sous terre jusqu'au temps des invasions normandes. Le Nord n'a pas été plus épargné que le Midi, au Ve siècle. On sait, d'après le témoignage de saint Jérôme, qu'Arras, Thérouanne et toutes les autres villes de la seconde Belgique furent en proie aux ravages des Barbares. Baldéric, qui a recueilli dans sa *Chronique de Cambray*, l'écho des lamentations causées par les persécutions des nouveaux païens, rapporte que les temples ayant été renversés, les prêtres furent réduits à célébrer les saints Mystères dans le fond des cavernes, où ils étaient souvent poursuivis, frappés et mis à mort avec ceux qui les accompagnaient dans leurs cachettes (3).

1. Malingre a donné le procès-verbal descriptif de la découverte dans ses *Antiquités de la ville de Paris*, livre IV, p. 50. Dom Marrier, en 1636, a publié une estampe de la crypte dans son *Histoire de Saint-Martin des champs*.

2. Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, p. 14. Elle est chez les Carmélites de la rue Denfert-Rochereau, mais transformée.

1. Bard, *Manuel général d'archéologie sacrée*, pp. 24 et 25.

2. *Voyage dans les départements du Midi*, t. I, p. 479.

3. « Quæ persecutio adeo in Christianorum populum efferbuisse legitur, ut Christiani qui ea tempestate fuerant, per latibula divina celebrarent mysteria. Si qui

Voici un autre exemple pris dans le Sud-Ouest.

Quand saint Émilion, au VIIIe siècle, se fit l'apôtre des campagnes du Bordelais, il avait à redouter la rage des Sarrasins qui saccageaient toute l'Aquitaine; c'est pourquoi il faut aller chercher sous terre les vestiges des constructions qu'il a élevées dans la forêt des Combes. Le lieu qu'il choisit lui offrait un terrain calcaire facile à excaver, comme le mamelon qui porte la ville de Saint-Émilion. Lorsqu'il eut creusé sa caverne à une certaine profondeur, il vit jaillir une source limpide et abondante dont il recueillit les eaux dans un bassin carré qui a pu servir de baptistère, car il occupe la moitié de l'abside et ses bords sont pourvus de marches. Sa chapelle a la forme d'une croix latine, dont les parois grossièrement taillées peuvent donner une juste idée de ce qu'étaient les oratoires primitifs, bien que les travaux d'entretien y aient introduit quelques modifications. Personne n'est surpris d'y rencontrer des piliers qui ne sont pas en face les uns des autres, des voûtes d'inégale hauteur, des essais de moulure à peine ébauchés. L'aspect des lieux est demeuré si rudimentaire qu'en voyant certains enfoncements et les saillies du rocher, le peuple les prend pour la table, le lit et le siège de saint Émilion [1].

Ainsi, ces gisements de roche calcaire que les conquérants romains ont découverts et exploités partout sur le sol de la Gaule, pendant la période du Paganisme, pour élever leurs monuments et leurs villas, et que nous recherchons aujourd'hui comme des indices révélateurs de leur passage, nous conduisent en même temps sur la trace des chrétientés naissantes. Ce n'est pas un fait assez général pour être érigé en principe ; cependant les exemples que j'ai cités montrent que la coïncidence mérite d'être notée. Les travaux industriels des premiers, en mettant nos carrières en valeur, ont préparé pour l'avenir des retraites à ceux qui devaient être persécutés par leurs descendants. On pourrait multiplier, je suis sûr, les citations de souterrains sacrés si, dans chaque province ecclésiastique, l'attention des chercheurs s'était tournée du côté de cette étude. C'est un sujet digne de tenter quelque ami de l'archéologie, désireux d'entrevoir les premiers pas des apôtres du Christianisme au delà des Alpes.

Léon Maitre.

autem reperiebantur, aut verberibus afficiebantur, aut gladio trucidebantur. Multi in spelaeis aut fossis subterraneis absconsi suffocabantur. » (*Chronique de Cambrai*, p. 369).

1. Léo Drouyn, *Saint-Émilion*. Libourne, Maleville, éd. 1899. 1 vol. in 12.

# Une visite à l'Abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire.

Dans bien des cas, les monuments se suffisent à eux-mêmes pour proclamer leurs origines. Il faut seulement savoir les interroger.

L. Courajod.

ES archéologues qui ont étudié l'histoire de l'architecture romane ont célébré à l'envi le porche de l'église de St-Benoît. Ils ont pensé que nous avions là un monument de date certaine, qui aurait appartenu à l'édifice que fit élever l'abbé Gauzlin. Les chroniques ne laissaient aucun doute. C'était, en effet, cet abbé, qui, vers 1022, avait construit ce porche que nous pouvons admirer. La vie même de ce Saint fournissait des détails plus précis. On connaissait par elle les carrières de pierre d'où le digne moine avait tiré les matériaux de cette belle construction. Des bateaux plats les avaient transportés de Nevers sur la Loire « *lapidibus quadris... quos navigio devehi fecerat a nevernensi territorio.* » On pouvait dire le nom de l'architecte. C'était sans nul doute celui indiqué par l'inscription placée sur l'un des chapiteaux du péristyle : « *Umberius me fecit* ». Gauzlin avait voulu élever une tour magnifique qui pût servir de modèle à toute la Gaule. « *Ad occidentalem plagam ipsius monasterii turrim statui construere... opus tale quod omni Galliae sit exemplum.* » Là se bornaient à la vérité les indications vraiment précieuses données par l'hagiographe et tous ceux qui ont parlé de cette œuvre la considèrent comme un monument exécuté vers 1022-1023, quelques années avant l'incendie (1026) qui détruisit l'église. Notre porche ne fut heureusement pas endommagé par celui-ci.

On le voit, nous avons donc, d'après la doctrine orthodoxe, une construction soigneusement datée, nous sommes en présence d'un monument fort célèbre, reconnu par tous comme étant de la première moitié du XI^e siècle, et qui permet d'étudier avec soin et en détail la manière de bâtir de cette période si troublée et de constater le plus ou moins d'habileté des sculpteurs qui ont décoré un certain nombre de chapiteaux de sujets figurés, tirés soit de l'Apocalypse soit du nouveau Testament.

Ce porche, du reste, n'est pas la seule œuvre que nous ait laissée le XI^e siècle. Assez longue serait la liste de tous les monuments qui lui sont attribués. St-Sernin de Toulouse, Ste-Foy de Conques, St-Jacques de Compostelle, l'église même de St-Benoît-sur-Loire, la nef de la cathédrale de Bayeux, etc., etc., sont considérés comme des créations de ce temps. Aussi, après avoir étudié ces différents monuments, les archéologues orthodoxes avaient-ils déclaré que la science de l'architecte avait été fort savante durant la seconde moitié du XI^e siècle. La belle ordonnance de ces façades ou de ces porches, l'appareil si régulier de ces murs attestaient aux siècles suivants la vision grandiose et puissante des architectes, le goût sûr et sobre des sculpteurs [1].

Nous avons, dans des travaux antérieurs, analysé avec soin ces différents monuments

1. A. Marignan, *Histoire de la sculpture en Languedoc des XI^e-XIII^e siècles.* Paris, 1902, Bouillon, pp. 34, 35, 116.

et nous avons pu reconnaître qu'aucun d'eux ne pouvait remonter à une date aussi éloignée. Ce n'est pas St-Sernin de Toulouse, encore moins Ste-Foy de Conques, qu'on peut invoquer en faveur de cette doctrine. J'ai dit aussi ailleurs qu'il fallait entreprendre la révision méthodique des monuments du XI^e et du XII^e siècle. Certes, la tâche est ardue ; les textes faisant le plus souvent défaut, il est nécessaire de se servir tour à tour de l'histoire du costume, de l'iconographie, de textes littéraires, de connaître la technique des artistes. Et comme on est obligé d'analyser avec soin chaque édifice particulier, on tombe nécessairement dans des descriptions qui répètent à chaque instant les quelques données fournies par les sceaux, par les inscriptions, etc. Je puis bien l'avouer, moi qui ai entrepris, au point de vue de la statuaire française, de dresser le catalogue chronologique des œuvres d'art du XII^e siècle, l'œuvre est fastidieuse, car il est nécessaire de reprendre à nouveau, pour un monument contesté, les arguments dont on s'est déjà servi pour dater tel autre. Mais il faut bien se résigner à cette tâche fastidieuse. Pour tous ces travaux d'approche, il faut faire usage de la méthode inductive, et ce n'est qu'après avoir discuté un à un les monuments attribués à cette période, qu'on pourra remédier aux lacunes et aux incertitudes d'une chronologie souvent fantaisiste. On peut même dire que l'histoire de l'art des XI^e et XII^e siècles est complètement à refaire et qu'elle l'est pour cette seule raison.

Ce travail, une fois achevé, donnera, je n'en doute pas, des résultats tout à fait inattendus. On en déduira peut-être un nouveau processus de l'art du moyen âge. On verra que ses historiens se sont hâtés d'annoncer des résultats qui n'étaient pas basés sur une critique sûre et précise. On sera forcé de reconnaître que les monuments du XI^e siècle étant fort rares, il est impossible d'affirmer quelle était l'architecture de cette période, qu'on ne saurait vanter à l'envi le style *roman* déjà formé, la science des architectes de cette époque, comme aussi l'habileté des sculpteurs. On arrivera peu à peu à se poser la question de savoir comment se sont réalisés si rapidement les progrès de la technique ; on voudra connaître aussi comment la science de l'architecte a pu se développer ; il sera nécessaire de prouver que ce progrès est bien le résultat du développement lent et régulier de l'architecture romane et qu'il ne doit pas être attribué à des influences étrangères, à des modèles orientaux. Mais je ne saurais anticiper et résumer dans cette étude les différents résultats que m'a fournis l'examen minutieux des monuments de ces deux siècles. J'ai voulu seulement montrer pourquoi je devais faire l'analyse minutieuse et détaillée des monuments contestés, des œuvres d'art assignées au XI^e siècle. J'ai désiré aussi indiquer que si la tâche était ardue, le plus souvent ennuyeuse à cause des redites, elle était néanmoins urgente et obligatoire, l'état des connaissances archéologiques actuelles exigeant la révision des monuments de cette période, avant qu'on puisse songer à un exposé méthodique du développement de l'art au moyen âge.

Ces conclusions pourront paraître bien osées à quelques-uns de ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art. La faute en est aux nombreux manuels, le plus souvent hâtifs, en général fort défectueux, qui ont décrit à l'envi les principaux monuments de cette période. Nos maîtres, nos aînés, avaient voulu projeter une vue générale sur l'histoire de l'art du moyen âge. Ils avaient classé les monuments avec méthode, d'après les

textes fournis par les chroniques. Ils n'avaient pas étudié avec soin les œuvres qui ont suivi les XI^e et XII^e siècles, ni celles qui les avaient précédés. Il en est résulté des erreurs graves, dont on ne saurait les rendre responsables. Les Caumont, les Quicherat, les Viollet-le-Duc ont contribué dans une large mesure à faire connaître le développement de l'art français, de cet art dédaigné hier encore. Mais peu à peu, grâce aux voyages archéologiques, aux photographies des nombreux édifices, on a pu se rendre compte des obscurités qui enveloppaient la genèse de nos monuments historiques. Des travaux spéciaux sont nés après les belles généralisations et je suis de plus en plus persuadé que nous aurons bientôt des conceptions toutes nouvelles sur le développement de notre art. On reconnaîtra la puissance de l'art français au XII^e siècle,

Abbatiale de Saint-Benoit-sur-Loire. Vue du chevet.

on verra son rayonnement sur toute l'Europe, on pourrait aussi établir sa puissance d'action sur l'Italie elle-même. Nos sculpteurs ont été au XII^e siècle les maîtres des pays voisins. Mais le mal qu'ont fait les manuels d'art, prétentieux et dogmatiques, est si grand, qu'on peut à peine en mesurer les ravages, car les questions les plus difficiles apparaissent aux yeux des lecteurs peu compétents d'une simplicité parfois trop grande et d'une clarté vraiment parfaite. Aussi faudra-t-il de longues années pour arriver à déraciner les nombreuses idées fausses que ces manuels ont propagées !

Désireux de connaître un monument religieux de la première moitié du XI^e siècle, nous avons entrepris le pèlerinage de St-Benoît. Mais quel ne fut pas notre étonnement de voir qu'on avait daté cet édifice en tenant compte seulement des textes fournis par les chroniques. C'était un cas semblable à ceux de St-Gilles, de Moissac, etc. Avait-on étudié la construction elle

même ? S'était-on demandé si on pouvait invoquer des monuments similaires ? Non, assurément. L'analyse des profils des bases, de ceux des tailloirs, l'étude minutieuse des chapiteaux imagés n'avaient pu fixer un moment l'attention des archéologues. Le costume des différents personnages, l'iconographie des sujets, les cottes de mailles portées par les guerriers auraient apporté un contingent de preuves. Un examen sérieux de toutes ces particularités aurait fourni des renseignements utiles. Mais rien de tout cela n'a été fait. La méthode est du reste toujours la même. On cherche avec soin dans les récits du passé, la mention de la construction d'une église, et, cette mention trouvée, on n'hésite pas à attribuer le monument au temps indiqué par les chroniques. J'ai montré récemment où cette méthode vraiment trop simple avait conduit certains archéologues.

Ceci dit, parlons maintenant de l'église de St-Benoît et voyons tout d'abord le porche. Sa belle ordonnance indique tout de suite le caractère savant de son architecture. L'appareil régulier, d'une facture bien raisonnée, prouve une technique déjà fort habile. Il faut considérer les joints larges et pleins des tambours des colonnes, remarquer aussi les moulures multiples et profondes de leurs bases. Les tailloirs eux-mêmes ont reçu une très belle décoration, et sont ornés de profils fort savants.

Les fenêtres longues et sveltes du premier étage font une impression imposante. Le dessin à la fois simple et large de ces baies ajoute encore au sentiment grandiose qui se dégage du reste. On voit déjà que la verticale domine et que ce porche, malgré sa lourdeur, voudrait s'élancer.

Si on examine avec soin la construction elle apparaît tout de suite homogène. On n'y découvre aucune reprise — je laisse naturellement de côté les restaurations modernes.— Le porche [1] se compose de deux parties bien distinctes, un péristyle et un premier étage. Ce dernier a subi au XV^e siècle, quelques modifications, qui n'ont pas cependant altéré sa forme primitive. On a coupé quelques colonnes qui ont reçu aux extrémités des sculptures, animaux, personnages en forme de culs de lampe. Ils sont faciles à distinguer.

Je ne sais, à vrai dire, à quel usage pouvait servir ce premier étage, car nous trouvons sur le mur de la façade de l'église, à part l'emplacement des deux petits escaliers, trois absidioles, très hautes, en cul de four, sorte de chapelles assez bien décorées où devaient être placés des autels. Le plan de ce premier étage forme une église à trois nefs, soutenue par des piliers cantonnés de colonnes. Un simple examen nous montre que dans cette construction, il ne saurait y avoir aucun vestige du XI^e siècle. Point de ces grosses colonnes, lourdes, aux chapiteaux mal dégrossis, chargés d'ornements encore barbares; point de ces larges tailloirs placés sans ordre sur ces colonnes, mais au contraire des piliers cantonnés de huit demi-colonnes, à *bases uniques* formant elles-mêmes une décoration élégante. Les intervalles qui séparent ces demi-colonnes sont reliés par des bases ondulées, aux moulures multiples, très finement sculptées. Non, ce ne sont pas les procédés d'une école qui tâtonne encore, qui cherche et innove, mais, bien au contraire, l'exécution savante et forte, le faire grave et large d'artistes qui sont arrivés à un complet développement.

Les chapiteaux qui décorent ces colonnes sont bien dignes de remarque. On peut les

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, pp. 62 et suivantes. Les illustrations qui accompagnent le présent article trouvent leur complément dans les six vues du même édifice que la *Revue de l'Art chrétien*, a données à l'endroit indiqué ci-dessus.

diviser en deux catégories distinctes : ceux qui sont décorés d'animaux ou de feuillages, et ceux qui ont reçu des représentations figurées. Il est nécessaire de remarquer le beau dessin de ces chapiteaux à feuillages ; les feuilles d'acanthe si richement sculptées et les larges volutes formées par ces feuillages qui se retournent avec grâce. La sécheresse des contours, la précision un peu dure de ces feuilles indiquent pourtant une composition habile, un arrangement ingénieux qui ne saurait appartenir à un art naissant, mais la facture décidée, vigoureuse, peut-être même un peu trop soignée, prouve au contraire que déjà tous ces dessins sont stylisés et mettent à jour les procédés de ces sculpteurs.

Je serai bref au sujet des chapiteaux figurés, car la plupart ont souffert. Mais les personnages qui y sont représentés portent en général le costume de la seconde moitié du XII^e siècle : cotte courte descendant

Abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire. — Porche.

jusqu'aux genoux, serrée à la taille par une ceinture. On y voit même des moines revêtus de leur tunique et d'un manteau pourvu d'un capuchon, représentation qui ne saurait même pas appartenir à la première moitié du XII^e siècle. Des prêtres en habits religieux, tels que les sceaux nous les montrent, se trouvent sculptés sur les corbeilles. Cependant un chapiteau mérite une attention particulière. Il est en partie détruit, mais un fragment représente un chevalier vêtu d'une cotte de mailles descendant jusqu'aux genoux, laissant voir le bliaut à petits plis, et coiffé d'un casque conique à nasal, tenant à la main une lance dont il perce un personnage. C'est la représentation du chevalier que nous retrouvons soit sur la tapisserie de Bayeux soit sur les chapiteaux des églises, soit enfin sur la crosse de Ragenfroi et sur un certain nombre d'objets d'art qui datent sûrement de la deuxième moitié du XII^e siècle.

Mais j'ai hâte d'étudier le porche proprement dit. Celui-ci, comme le premier étage, a été construit d'un seul jet. On ne saurait constater — à part encore les restaurations récentes — aucune reprise. Les voûtes sont d'arêtes et les arcs en plein cintre. Des piliers larges, un peu lourds, cantonnés de huit demi-colonnes, soutiennent ces voûtes. On remarque la même élégance qu'au premier étage dans le dessin des bases uniques de chaque pilier ; des moulures fixes fortement creusées unissent toutes ces demi-colonnes. Comme au premier étage, les chapiteaux peuvent se diviser en deux catégories. La première comprend ceux qui ont reçu une décoration végétale, quelquefois même des animaux affrontés ; à la seconde appartiennent les chapiteaux ornés de figures. En étudiant toute cette ornementation, on voit bien vite que ce coin de terre n'a pas été fécond. Aucune œuvre vraiment intéressante, aucune création puissante ne se fait jour.

Rien n'indique mieux le caractère plus que moyen de ces sculptures que ces œuvres soignées, consciencieuses, mais dont la froideur ne dénote à coup sûr cette puissance d'imagination, cette sensibilité, sans lesquelles il n'y a point de grands artistes. Il semble même que les clercs du monastère aient demandé fort peu aux sculpteurs du temps ; leurs besoins plastiques étaient sans nul doute bornés, et on peut dire qu'ils ont été satisfaits à peu de frais.

La mode n'était plus à ces décorations originales, à ces sculptures audacieuses, que nous admirons encore sur la façade d'un certain nombre de monuments. Il n'y a plus trace de tout cela à St-Benoît-sur-Loire. Les artistes qui y ont travaillé ont fait preuve d'une grande habileté, mais d'aucune originalité. Les œuvres qu'ils nous ont laissées montrent qu'ils s'étaient rendus maîtres de la pierre et qu'ils pouvaient exprimer leur pensée. Et encore, en les étudiant, on peut voir que leur art est gauche, maladroit, en pleine décadence. La composition s'appauvrit, tout en se simplifiant ; les figures sont placées froidement les unes à côté des autres, peu soucieuses, du reste, de ressembler à des vivants. Ces artistes n'ont donc pas créé mais copié; ils n'ont pas inventé, mais reproduit, et, comme ils étaient des maîtres secondaires, qu'ils appartenaient déjà à un temps peu novateur, qu'ils étaient éloignés eux-mêmes des foyers artistiques vraiment féconds, ils ont exagéré ce caractère de froideur précise, de sécheresse désagréable à l'œil.

On peut aussi noter que les tendances réalistes du second tiers du XII^e siècle, qui avaient été absolument nécessaires pour avoir un art vigoureux et plein de sève, avaient disparu pour faire place à ces compositions superficielles, où l'étude de la nature était complètement délaissée.

Il ne restait donc plus que l'habileté du praticien, et une imitation plus ou moins servile, une représentation plus ou moins mécanique des sujets déjà créés.

Les chapiteaux figurés de ce porche peuvent se diviser en trois catégories, ceux qui illustrent des versets de l'Apocalypse, d'autres qui possèdent des sujets tirés de la vie des saints, enfin ceux qui relatent un des moments de la vie du Christ. Les sujets qui représentent les *Fins dernières de l'homme*, les *Misères de la vie humaine*, les *Péchés*, le *Jugement dernier*, prouvent d'une manière évidente l'influence d'un milieu lettré et savant. Ce n'est déjà plus l'explication simple et naïve du dogme, mais l'interprétation érudite de clercs instruits.

L'analyse que nous avons consacrée au premier étage de ce porche, l'illustration que nous avons soulignée d'un certain nom-

bre de chapiteaux des colonnes nous ont déjà montré l'âge probable de ce porche. Ce serait vers le dernier tiers du XII^e siècle qu'on aurait élevé ce péristyle, *en pierres* d'Apremont. J'ai fait remarquer, en effet, le costume militaire porté par le guerrier sculpté sur l'un de ces chapiteaux, j'ai indiqué aussi le casque à nasal qu'il a sur la tête, j'ai attiré l'attention sur le vêtement des moines, le manteau à capuchon abaissé sur les épaules, détails qui prouvent mieux encore qu'une charte l'âge approximatif de cette architecture. Malgré ces intéressantes observations, je vais analyser cependant quelques chapiteaux du péristyle pour voir si le premier étage a été construit à la même époque que ce dernier.

Commençons par les scènes qui représentent les moments de la vie du Christ. C'est tout d'abord l'*Annonciation*, la *Visitation*, *Jésus au Temple*. Le costume de la Vierge mérite quelque attention. Vêtue d'une tunique longue, et d'un manteau, sorte de châle, maintenu *par un fermoir* au milieu de la poitrine, elle porte les cheveux un peu longs, terminés en petites boucles. *Aucun voile* ne recouvre sa chevelure. L'artiste a varié ses vêtements dans les autres scènes. Celui que porte la Vierge dans la *Visitation* ressemble à ceux dont sont revêtues les femmes de la noblesse sur les sceaux de la seconde moitié du XII^e siècle : tunique longue avec bliaut aux manches larges. Ses cheveux retombent assez longs sur les oreilles. Il faut remarquer aussi, dans une autre arcature, le costume d'un personnage qui est représenté les mains placées sur sa poitrine. Il est vêtu d'une tunique courte, mais la ceinture en cuir est nouée, comme on peut le voir sur des monuments de la fin du XII^e siècle. Jésus, assis sur un siège, revêtu d'une tunique et d'un manteau, bénit de la main droite et pose l'autre sur ses genoux où s'étale un livre ouvert. J'attire l'attention sur l'édicule avec ses chapiteaux à feuillages, très nettement sculptés.

Voici, au côté nord, la *Fuite en Égypte*. La Vierge est assise sur un cheval et tient l'Enfant Jésus, les pieds posés sur un tabouret, la tête entourée d'un nimbe crucifère. Ce n'est déjà plus la représentation de l'enfant placé dans le giron de sa mère; mais, posé plus vers la gauche, il se dresse debout, tout en dirigeant sa petite main sur le côté droit de Marie, geste qui n'apparaît que dans la seconde moitié du XII^e siècle. Où pourrions-nous trouver, à la date assignée à ce porche, une pose aussi naïve, aussi filiale, qui annonce déjà la familiarité du XIII^e siècle ? La Vierge est vêtue d'une tunique et d'un bliaut aux larges manches, mais, détail non moins important, elle porte *la guimpe* autour du cou. Je ferai aussi remarquer le harnachement du destrier, avec ses courroies nouées comme celles de la fin du XII^e siècle. Nous n'avons pas ici la *Fuite en Égypte*, telle qu'elle se trouve figurée sur les chapiteaux, mais l'artiste a placé des variantes, en présentant à droite l'archange S. Michel terrassant le dragon, à gauche Joseph et le roi Hérode. Joseph porte sur la tête une sorte de bandeau assez large, il a la barbe, mais point tressée, fine et peu fournie, terminée en deux pointes séparées. Il tient les guides du cheval, dont le harnachement correspond bien à celui que nous retrouvons sur les sceaux pendant le dernier tiers du XII^e siècle. Voyez surtout la manière de nouer les bandes de cuir du harnais semblable à celle que nous retrouvons sur les sculptures du porche de Souillac, sur celui de Cahors, sur les miniatures de l'*Hortus*. Hérode vient ensuite. Il est revêtu d'une tunique courte; celle-ci, un peu rehaussée autour du cou, a des petits

plis sur le ventre, parfaitement identiques à ceux que nous trouvons soit sur la tapisserie de Bayeux, soit sur les monuments du dernier tiers du XII^e siècle. Et tandis que Joseph *tient à la main une palme*, sorte de roseau pour aiguillonner le cheval, le roi Hérode brandit d'une main un poignard, (dont le manche assez court ressemble à celui qu'élève Abraham au moment du sacrifice d'Isaac, sculpté sur les façades des églises de la seconde moitié du XII^e siècle) et, de l'autre, un sceptre à fleurs de lys, marque de sa royauté.

Quelques légendes ont trouvé place sur ces chapiteaux. C'est tout d'abord S. Martin, qui donne au pauvre une partie de son manteau. Il se tient debout, et fend d'une manière naïve la moitié de ce dernier. Le mendiant est à ses pieds. Puis la scène change, et l'évêque de Tours, revêtu du costume sacerdotal (2^e moitié du XII^e siècle) apparaît en gloire dans une auréole tenue par des anges. Je ferai surtout remarquer la chasuble ample, maintenue par un grand *fermoir* attaché au milieu de la poitrine. Les anges sont revêtus d'une tunique aux manches longues, et, détail qui a son prix, leurs pieds reposent, comme ceux des apôtres aux façades des églises du dernier tiers du XII^e siècle, sur des animaux, qui personnifient le mal. Je ne saurais être aussi affirmatif que certains archéologues, qui ont prétendu que la tête de l'animal, placée à côté du Saint, représentait l'*Idolâtrie* vaincue par l'évêque.

Mais, voici une série de chapiteaux qui nous donnent des sujets tout particuliers. Le premier de cette catégorie représente les *Misères de la vie humaine*. Un aveugle, assis dans un coin, demande l'aumône, un autre porte une besace suspendue à son cou, enfin un estropié tient par la barbe un personnage tandis que deux autres ont des serpents enroulés autour de leur cou. C'est ensuite sur le pilier placé au Nord qu'on a sculpté les quatre *Fins dernières de l'homme*. Ce chapiteau est le seul qui soit signé. On lit, en effet, *Umberius me fecit*. Je puis affirmer, sans risque de me tromper, que ce n'est que pendant la seconde moitié du XII^e siècle, que les sculpteurs français ont signé quelquefois leurs œuvres. Les inscriptions qu'on peut lire sur la façade de St-Gilles, sur la porte capitulaire de St-Etienne à Toulouse, etc., en font foi. Le sujet représenté est pris à l'Apocalypse (Jean, 8). Les inscriptions qui sont gravées sur la corbeille facilitent l'intelligence de la composition. On y voit d'abord, les sept églises (septem ecclesiæ), puis les sept étoiles placées à la droite du Christ. Celui-ci tient un livre où se trouve écrit le verset : *quæ videris et audieris scribe in libro ;* au-dessus, on peut lire le *gladium exit de ore Domini*. On voit donc que nous sommes dans un milieu savant. Ce ne sont plus les scènes qui représentent les moments de la vie du Seigneur, mais celles plus compliquées de l'Apocalypse, qui ont été en très grande faveur vers la seconde moitié du XII^e siècle (1) ; nous parlerons bientôt des

1. Je ne puis, on le conçoit, aborder ici les questions littéraires que soulèvent indirectement les représentations figurées. Pourtant il est de toute évidence qu'à part de très faciles illustrations de l'ancien et du nouveau Testament, un grand nombre de représentations dérivent des écrits dramatiques ou autres, qui avaient cours en ce temps. Le théâtre a été la principale source d'inspiration des sculpteurs et il y a toute une série d'études à faire sur ses rapports avec la plastique. Or je ferai observer que si dès les VIII^e et IX^e siècles, des traités furent consacrés à l'Antéchrist et si vers 950 Adso écrivit le sien pour la reine Gerberga, il ne semble avoir inspiré un auteur dramatique que vers 1160. C'est du moins la date à laquelle s'arrête M. W. Meyer, dans son édition du *Ludus de Antichristo* (*Sitzungs-Berichte* de l'Académie de Munich, 1882, I, p. 15), œuvre monastique écrite en latin et provenant du Tegernsee. Il n'y a pas trace, en France, d'une œuvre de ce genre plus ancienne. Nous trouvons bien de nombreuses miniatures au IX^e siècle qui reproduisent les scènes de l'Apocalypse, mais il faut descendre aux verrières que Suger fit placer à Saint-Denis pour avoir le même thème, dessiné d'une manière à peu près identique.

*peintures de St-Savin* et d'un certain nombre de chapiteaux qui les représentent. Mais avec quelle naïveté et quelle érudition à la fois on illustre le texte de St Jean !

Abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire — Porche. — Vue intérieure.

Nous avons encore à l'un des piliers sud une représentation des *Fins dernières de l'homme* avec l'*Enfer et le Paradis*. C'est encore une de ces scènes qui ne sauraient

indiquer une date antérieure à la seconde moitié du XII^e siècle. Il faut avouer que cette représentation est peu précise, témoin le personnage qui apparaît deux fois debout, dans une auréole, vêtu tantôt d'une tunique et d'une chasuble maintenue *par un fermoir* au milieu de la poitrine, tantôt de la même tunique mais d'un manteau rejeté sur l'épaule gauche. Il est coiffé d'un bonnet terminé en pointe, sorte de mitre, semblable à celle qu'on trouve sur des bas-reliefs, comme celui de Bayeux. Est-ce le Christ qu'on a figuré ainsi, sans nimbe crucifère ?

J'appelle l'attention sur le petit édifice, sorte de tour où se trouvent enfermés différents personnages. Les créneaux, les petites tourelles, l'appareil régulier de cette construction, en un mot, tous ces détails secondaires si finement rendus, ne sauraient remonter au delà de la seconde moitié du XII^e siècle. Deux réprouvés sont représentés en dessous de cet édifice. Ils grincent des dents et sont sur le point d'être dévorés par les flammes.

D'autres chapiteaux mériteraient encore une analyse minutieuse, qui prouverait l'époque relativement récente de ces sculptures, témoin celui qui représente un guerrier tenant à la main l'épée plate et assez longue du dernier tiers du XII^e siècle. Il faudrait aussi remarquer le costume particulier de ce personnage, tunique courte, serrée à la taille par une ceinture, dont les bouts forment une ganse si fréquente pendant le dernier tiers du XII^e siècle. Puis, ce sont des chapiteaux où se trouvent des cavaliers : l'un d'eux tient à la main *un arc* dont la forme, ainsi que celle de l'épée de ses compagnons, correspond à la même époque ; enfin, des jongleurs tiennent un animal enchaîné, sorte de chien, qui a les pattes en l'air. Disons, en finissant cette analyse, que le faire de ces différents chapiteaux rappelle celui de l'École du Poitou, aussi tardive que le foyer artistique de St-Benoît-sur-Loire.

Quelques particularités soulignent l'âge récent de ces travaux. Les sculpteurs ont placé des petites pierres bleues pour indiquer les yeux des personnages. Cette manière d'animer la figure prouve déjà une École savante, qui a recours à des procédés artificiels. J'assigne donc à ce porche la date approximative de 1160-1180. On me dirait qu'il a été construit vers 1180 que je ne verrais aucune objection à faire, car c'est dans la crainte qu'on me reproche de rajeunir outre mesure les monuments du moyen âge que je propose cette date, qui pourrait être avancée de quelques années.

Nous allons parler rapidement de l'église, et tout particulièrement du chœur et du transept qui ont conservé des chapiteaux imagés. Les archéologues orthodoxes ont daté cette partie de l'abbaye du dernier tiers du XI^e siècle. Les *Miracula Sancti Benedicti* l'affirmaient. « *Basilica semper virginis Mariæ Dei genitricis in qua beatus pater Benedictus corpore quiescit partim vetustate, partim incendio demolita visum est abbati Guillelmo, adnitente Odilone, viro probo, ejusdem basilicæ ædituo, vetus demoliri et novum opus pro vetere instaurare* (Miracula, lib. VIII, c. XXV (éd. Cestan. p. 317).

Ainsi donc, l'église aurait été rebâtie par l'abbé Guillaume. On lisait même, au chapitre XXXVI, p. 319, qu'un frère appelé *Gallebertus* avait été chargé de la direction des constructions : « *unus ex fratribus, cognomento Gallebertus, qui cementariis fuerat præfectus prætaxato operi insistentibus.* » Hugues de Fleury affirmait aussi que l'abbé Guillaume n'avait pu terminer cette construction. (Liber modernorum regum. Migne, P. L., LVIII, col. 1903 : « *ipsam quam regebat ecclesiam multis incendiis devastatam*

Abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire. — Vue des nefs.

*et senio pregravatam, novo jecto edificare cepit fundamento, sed morte præreptus consummare non potuit.* »)

On sait que l'abbé Guillaume a gouverné l'abbaye de Fleury-sur-Loire de 1070 à 1080. Nous avons de lui différentes chartes,

dont l'une est datée de la première année de son abbatiat (Prou. et Vidier, *Recueil de Chartes de St-Benoît-sur-Loire*, I, 206, N° LXXIX). Il gouvernait encore l'abbaye en 1080 (Id. *Ibidem*, 8 janv. p. 236, N° XC); mais il était mort à la fin de l'année, car nous avons une charte qui indique son successeur, l'abbé Veran, datée de 1080 (Id. *ibidem*, p. 238, N° XCI). C'est donc vers 1070 1080, que Guillaume aurait commencé à construire l'église de St-Benoît. Il n'aurait pu terminer cet édifice et aurait laissé ce soin à son successeur, l'abbé Veran.

Pénétrons maintenant dans l'intérieur de l'église. On admire tout de suite la hauteur des voûtes en berceau du chœur, sa belle ordonnance, le dessin large et simple de ses fenêtres en plein cintre. L'architecte qui a présidé à ce travail a prodigué les ornements ; il a placé tout autour du chœur un triforium aveugle formé de petites arcatures en plein cintre, soutenues par des colonnes un peu fortes, mais avec des chapiteaux très décorés et des tailloirs fort riches, ornés de petits damiers finement creusés et de moulures multiples. Le ciseau est délicat et fort savant. Ces artistes ont fait preuve d'un goût très sûr, ils ont orné toutes ces surfaces sans les surcharger ; mais leur imagination un peu vagabonde se fait jour dans cette décoration; ils ont varié à l'infini les ornements : ce sont tantôt des coqs, des chimères, tantôt des masques antiques et des motifs géométriques.

Les colonnes qui soutiennent le chœur devaient être aussi d'un très beau galbe, mais les chapiteaux qui les ornent, — à part quelques-uns décorés de figures, placés près des absidioles, — ont été complètement refaits. Ce chœur a subi, il est vrai, des restaurations importantes. Les quelques bases qui nous restent, montrent cependant une riche ornementation : deux tores assez forts sont séparés par des moulures et des gorges profondes ; le dernier tore est lui-même pourvu de pattes, ou de feuillages qui se recourbent. On peut voir par les profils, par la décoration de ce chœur, que nous sommes en présence d'artistes qui possèdent déjà une technique fort savante. Le dessin des grandes fenêtres est large et précis ; le tracé de toutes ces baies donne une impression à la fois simple et profonde. Là encore, dans leur décoration, des souvenirs antiques se font jour. Ce sont des monstres aux têtes fantastiques, finement sculptés, aux yeux profondément creusés. Les animaux qui sont figurés appellent les mêmes remarques. Non, il n'y a rien là qui puisse remonter au XI^e siècle. Toute cette ornementation, ces profils si fins, ces gorges si profondes, accusent déjà des procédés fort savants, des habitudes fort anciennes, des artistes préoccupés de l'action de la lumière sur toutes ces moulures, de la solidité de la forme, de l'accord de tout ce décor. Ils ont eu souci de l'effet général et, en même temps, de la multitude infinie de tous les petits détails, très minutieux, dont se compose l'ensemble de cette architecture.

L'analyse seule de cette construction indique donc qu'on se trouve en présence d'un monument qui ne saurait remonter à la seconde moitié du XI^e siècle. A quelle date a-t-il été construit ? Je répondrai sans hésiter, c'est vers 1150 qu'on a dû commencer la construction de ce chœur, mais comment le prouver ? Voyons donc, encore une fois, si l'étude des chapiteaux pourrait nous fournir quelques données plus précises. Je ne parlerai pas des restaurations que le XVI^e siècle a fait subir au chœur, du pavé qu'on y a placé à cette époque, ni du remaniement des petites chapelles qui s'ouvrent sur le déambulatoire. C'est une

vue rapide que je veux donner ici de cette construction.

Les chapiteaux qui nous restent de cette époque, peuvent se diviser en deux catégories : les uns sont décorés d'animaux tantôt affrontés, tantôt debout ; les autres, de sujets figurés. Je ferai remarquer surtout le travail fin, délicat des chapiteaux de la première série. L'artiste qui a sculpté tous les chapiteaux à figures n'a suivi aucun ordre. On trouve même des légendes ébauchées ; des sujets profanes coudoient des scènes religieuses. Elles sont placées sans ordre et sans choix. Je dirai seulement deux mots des sujets tirés de la vie de tous les jours qui étonnent tout d'abord. Ces représentations indiquent déjà une période artistique récente; les sculpteurs abandonnent les sujets religieux et ne craignent pas de mettre, à la place la plus sacrée de l'édifice, des combats de chevaliers, les travaux de la moisson, la représentation de métiers, et des scènes de chasse. C'est ce qui m'avait frappé. La représentation d'un chevalier tenant à la main un cor de chasse, suivi d'un chien qui saute de joie sur le cheval présente un certain intérêt. On voit plus loin un cerf qui fuit devant eux. La tunique courte dont le chasseur est revêtu, son manteau qui ne descend que jusqu'aux hanches, le harnachement du destrier prouvent déjà le bien fondé de mon jugement. On a placé, de l'autre côté de la même corbeille, un chasseur tenant à la main un arc, qui poursuit encore un cerf. Il est à pied, revêtu de la cape munie d'un capuchon. Des chiens le précèdent. C'est l'illustration d'une chasse décrite par nos romans d'aventures. Plus loin, on a encore une représentation de la moisson à la vérité fort sommaire. Des gerbes sont dessinées sur la corbeille, elles sont liées ensemble ; mais, placés à côté, des personnages, vêtus d'une tunique courte, tiennent à la main un bâton, sorte de massue, dont Chrétien de Troyes arme ses *vilains*, et, de l'autre, un bouclier ovale semblable à ceux de la tapisserie de Bayeux. Ils sont représentés imberbes, les oreilles saillantes, les cheveux coupés fort courts sur le front. A côté d'eux, on trouve encore des lutteurs. Les attitudes sont justes, le modelé précis et assez fin.

Un autre chapiteau de cette série représente le *combat de deux chevaliers*. Ceux-ci sont revêtus d'une cotte de mailles fort courte, qui laisse voir le bliaut à petits plis. Ils tiennent à la main une lance et sont coiffés du casque à nasal. Ce chapiteau a souffert, mais il a conservé ces deux figures, qui sont pour nous d'un très grand prix ; car elles prouvent que c'est vers 1160-1170 qu'on a exécuté tous ces travaux. Nous avons aussi, un peu plus loin, la représentation d'un homme qui se baigne dans un baquet. C'est déjà l'annonce du XIII^e siècle et des premiers fabliaux. Le dessin est fin, l'exécution simple et large. Le ciseau est vif, franc, spontané et atteste déjà des modèles plus anciens.

Une petite chapelle du chœur nous a conservé encore un chapiteau, qui appartient à cette première série. Il représente un personnage assis entre deux singes. Cette figure est imberbe, aux cheveux courts retombant par derrière et laissant *à nu* les oreilles. A côté de lui un jongleur tient un singe enchaîné, sujet qu'on aime à figurer sur les chapiteaux comme sur les manuscrits de la seconde moitié du XII^e siècle. On a sculpté, sur un autre chapiteau, un lapin assis sur un édifice ; il tient une harpe dont la forme est bien celle du dernier tiers de ce siècle.

A l'un des chapiteaux du transept nord, dont la construction me paraît appartenir à la même époque, je trouve un chapiteau

sur lequel sont figurés certains personnages appelés par l'inscription *Milites*. Ces chevaliers sont assez nombreux. Au centre de cette scène, se trouve Jésus, debout, bénissant à la manière latine et tenant de la main gauche un livre ouvert. Deux chevaliers sont à ses pieds. Au-dessus de l'un d'eux, on a écrit *Hugo miles*. Plus loin, également debout, tenant un livre, à côté du Christ, se trouve un autre chevalier ; *Miles Cleopas*, dit l'inscription ; enfin, un autre personnage, *Petrus Miles*, est figuré. Cette représentation est fort curieuse ; elle atteste un temps relativement récent, car je ne connais qu'une seule scène où se trouve des chevaliers indiqués par la même inscription. Elle appartient à l'*Hortus deliciarum*, qu'il nous faudra bientôt dater.

Les chapiteaux de la seconde catégorie prouvent encore mieux la date proposée. Les uns se rapportent à l'Ancien Testament, ils représentent *Adam et Ève*, le *Sacrifice d'Abraham*, *Nabuchodonosor changé en bête*. Je ferai seulement remarquer les cheveux courts, coupés ras sur le front et tombant en petites boucles sur les oreilles. C'est déjà la coiffure du XIII^e siècle. Le *Sacrifice d'Abraham* donnerait lieu aux mêmes remarques. Le poignard en pointe, dont la lame a des rainures, est bien celui de la fin du XII^e siècle. Voyez aussi le costume d'Abraham ; il est revêtu d'une tunique dont les extrémités de la ceinture retombent sur le devant.

Le Nouveau Testament a fourni un certain nombre de scènes. Nous retrouvons l'*Adoration des bergers*, le *Sauveur dans le temple*, *Jésus marchant sur les eaux*, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Crucifixion*, les *Pèlerins d'Emmaüs*. J'attire l'attention sur la représentation de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* et sur la *Crucifixion*. L'édifice, avec ses baies longues et minces, aux colonnes fines indique déjà l'architecture gothique. Il faut aussi remarquer les colonnes torses si caractéristiques. Le thème est toujours le même : des personnages se courbent devant Jésus assis sur un âne. Il est suivi de ses disciples. Le faire est fin, délicat et la vision de l'artiste est toute moderne, témoin la représentation fort réaliste de l'âne et du harnachement de l'animal.

Plus loin se trouve la *Crucifixion*. C'est toujours la même iconographie. Le soleil et la lune placés des deux côtés de la croix. Jésus est debout, il repose sans clou sur le bois, revêtu d'un *perizonium* très court, et ses pieds s'appuient sur l'astragale du chapiteau. S. Jean a la main placée sur la joue, en signe de douleur, pose qui persiste fort longtemps. La Vierge est revêtue d'une tunique longue et d'un manteau qui retombe en petits plis. Elle a un voile formant *guimpe*.

Une scène assez curieuse est aussi digne d'être relatée. Elle figure un clerc à cheval sur un animal à deux têtes, revêtu du costume sacerdotal du XII^e siècle. Mais près de lui se tient la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Son costume consiste en une longue robe et un manteau. Elle porte un voile formant *guimpe*. L'enfant n'est plus placé dans le giron de sa mère, mais il se retourne vers le personnage qui s'avance suivi d'un abbé, tenant une crosse dont le nœud est très accentué et dont l'extrémité se recourbe fortement. On ne saurait faire remonter ce chapiteau avant l'an 1160.

Les artistes ont ensuite sculpté la *Légende de S. Benoît*. Le Saint est debout en costume abbatial, le manteau muni d'un capuchon rejeté derrière la tête. Il tient d'une main une crosse très recourbée avec le nœud fort apparent. Totila est à ses pieds, revêtu comme un chevalier de la seconde moitié

du XII^e siècle : tunique courte, aux manches étroites, les cheveux fins, retombant jusqu'à la nuque, mais coupés ras sur le front. Ce qui est aussi caractéristique, c'est l'épée du chevalier maintenue à son côté par un ceinturon. C'est l'époque de la tapisserie de Bayeux. Les autres personnages seraient aussi dignes de remarque.

A l'arc doubleau du chœur nous avons aussi des chapiteaux figurés. C'est tout d'abord la représentation d'un Saint à genoux, sans nul doute S. Benoît. La main divine s'étend sur lui. Un évêque est placé à ses côtés. L'édifice, avec sa porte longue et haute, *presque ogivale*, indique aussi la date de ce travail. L'autre chapiteau nous donne aussi une scène intéressante. Un personnage est à genoux. A ses côtés on a figuré une femme vêtue d'une tunique longue à petits plis, la tête couverte d'un voile formant *guimpe*. Au-dessus nous avons encore la main droite qui tend une couronne.

Enfin, dans la partie du transept nord, nous avons la *Tentation de S. Benoît* et *Galla visitant le Saint* déjà fort célèbre. J'attire l'attention sur le costume de la jeune femme, présentée au moine par le diable, l'architecture très minutieusement indiquée dans la seconde tentation. La représentation de Galla visitant S. Benoît est non moins intéressante. Nous avons ici un chevalier revêtu de la cotte de mailles, l'épée passée dans l'intérieur de cette cotte, comme les portent les *milites* de la tapisserie de Bayeux. Le harnachement du cheval, la selle ornée de sa *housse*, le bouclier long suspendu à l'arche prouvent une fois de plus la date assignée à ces travaux.

Les artistes qui ont travaillé à ces chapiteaux sont, nous le voyons, franchement réalistes. Ils ont copié fidèlement la vie de tous les jours. Ils transportent sur ces chapiteaux les personnages qu'ils voient dans les rues, les paysans qui tiennent par la corde leurs ânes, les moissonneurs, les chasseurs qui poursuivent le gibier. Ces chevaliers, ces soldats, ces femmes sont bien ceux qui habitent la cité. Le sculpteur les a observés avec soin, il n'a rien omis, pas même les moines avec leurs manteaux à capuchon, les clercs revêtus de leurs vêtements sacerdotaux. Ce sont donc des sculpteurs *réalistes* qui ont travaillé à l'église et au porche de St-Benoît, et c'est grâce à ces scènes que nous pouvons indiquer l'âge approximatif du monument.

Je puis certifier, en terminant, qu'on a vieilli d'un siècle au moins cette église. On a procédé ici comme on a fait pour la Tapisserie de Bayeux. J'ai essayé de prouver ailleurs pour la tapisserie de Bayeux [1] dont la dépendance des textes littéraires et particulièrement de Wace me paraît maintenant hors de doute, qu'elle appartient, au contraire, au dernier tiers du XII^e siècle. Notre monument pourrait bien avoir été construit vers 1150, car les analogies que la tapisserie offre avec le monument analysé ici sont aussi précieuses que frappantes. Il semble donc, contrairement à l'opinion courante, que le chœur, le transept et une partie de la nef de notre église appartiennent aux années 1150-1170. C'est à cette époque qu'on aura construit le porche, après avoir exécuté les travaux intérieurs de l'église. La nef même a conservé encore des chapiteaux romans tout à fait semblables à ceux du porche. Un incendie causant de graves dégâts a forcé ensuite à une réfection presque totale de cette nef.

Je conclus donc en disant que c'est vers 1170 qu'on a élevé le porche de St-Benoît-sur-Loire.

1. A. Marignan, *La tapisserie de Bayeux*, Leroux, 1902.

# Mélanges.

## La chapelle de la Vraie-Croix, à l'abbaye de la Boissière.

AUJOURD'HUI je viens faire connaître un charmant et modeste édifice du milieu du XIII^e siècle, exemple remarquable du style Plantagenet, dont l'église de Saint-Serge et celle de Toussaint, d'Angers, actuellement en ruine, passaient, avec l'église d'Asnières, pour les types les plus renommés. C'était une sorte de *Sainte-Chapelle*, bâtie à proximité de l'abbaye de la Boissière, pour les pèlerins de l'Anjou et des provinces voisines, désireux de vénérer l'insigne relique de la Vraie-Croix, apportée d'outre-mer, en 1244, par Jean d'Alluye, seigneur de Saint-Christophe et de Châteaux.

Notre abbaye de la Boissière « *de Buxeria* », fondée, suivant les uns, à la fin du XI^e siècle, suivant les autres, en 1131, et située au fond d'une vallée peu profonde, dans la commune de Denezé-sous-Lude, resta fille de l'abbaye de Savigny (du diocèse d'Avranches) jusqu'en 1148. Cette année-là, l'abbé Sorlo en fit abandon, pendant le Concile de Reims, à l'Ordre de Cîteaux.

L'église, dont le chœur du XII^e siècle subsiste encore, fut consacrée le 26 mai 1212 par l'évêque Guillaume de Beaumont. L'histoire de la Boissière se trouve, à partir de 1244, pour ainsi dire, identifiée avec celle de la Vraie-Croix, appelée au XIV^e siècle la *Croix d'Anjou*, et par suite, à la fin du XV^e, la *Croix de Lorraine*, comme il est bien démontré aujourd'hui (1).

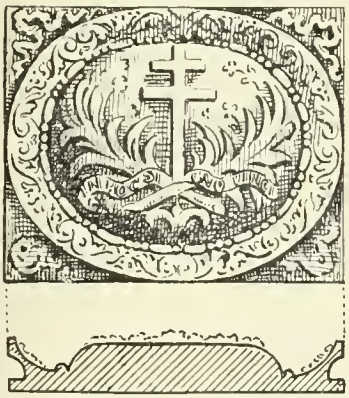
En 1357, les *Tard-venus*, unis aux bandes anglaises, qui ravageaient le pays, s'emparèrent de l'abbaye du Loroux, dont les richesses étaient proverbiales en Anjou. Menacés du même sort, les religieux de la Boissière, tremblant pour leur Vraie-Croix, la confièrent aux Jacobins d'Angers. Un peu plus tard, le 12 juillet 1359, Louis I^er, duc d'Anjou, voulut, pour plus de sûreté, lui donner asile en grande révérence sur l'autel de sa chapelle particulière. Le château d'Angers, dans l'enceinte duquel se trouvait cet édifice, dédié à saint Jean-Baptiste, devint aussitôt le centre de nombreux pèlerinages, dont le profit fut réservé aux religieux. La vénération de Louis I^er pour cette insigne relique était telle, qu'en son honneur il fonda l'*Ordre de la Croix*, dont il fit tisser le *blason* sur la tapisserie de l'Apocalypse ; il établit une *confrérie*, dont il se déclara le chef et voulut même transférer *l'abbaye de la Boissière* à Angers sous le nom de l'abbaye de *Sainte-Croix d'Angers*, afin d'assurer à perpétuité à ses successeurs la paisible possession de cet inestimable trésor.

Les Anglais s'emparèrent de la Boissière vers 1428, brûlèrent le chartrier et une partie des bâtiments, mais après la guerre, les quatorze religieux qui s'y trouvaient, grâce aux indulgences accordées par le pape de 1456 à 1476, purent réparer ces désastres. La Vraie-Croix, définitivement rendue à l'abbaye en 1456, y resta jusqu'en 1790 et put échapper à la Révolution. Aujourd'hui elle est conservée en grande vénération aux Incurables de Baugé. Telle est, en deux mots, l'histoire de l'abbaye de la Boissière.

Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Je vais le dire sommairement. L'ensemble des bâtiments, disposés en carré long, occupe une surface de 42 mètres sur 30 environ. De l'église, occupant jadis tout le côté nord, seul le chœur reste debout. Il comprend une travée carrée, voûtée comme la nef de la cathédrale d'Angers et une abside du XII^e siècle, percée de cinq longues fenêtres en plein cintre, voûtée en cul de four, malheureusement encombrée aujourd'hui par un immense retable en bois du siècle de Louis XIV. Le transept (6 m.), les chapelles et la nef (28 m.) ont été détruits depuis la Révolution. Les deux corps de bâtiment vers l'Est et le Sud, datent du XVIII^e siècle. Le côté de l'Ouest remonte à l'origine : on y voit quelques ouvertures en plein cintre, de curieux contreforts et vers la cour intérieure une belle tour du XV^e siècle renfermant un escalier. Les cloîtres ont été détruits ;

1 Le dernier numéro de la « *Bibliothèque de l'École des Chartes* » contient un article de M. Moranvillé, qui confirme ce que j'avais écrit sur l'*Ordre de la Croix et la Croix d'Anjou* dans le 1^er fascicule de la *Revue* 1902 ; je le signale à l'attention des lecteurs.

au milieu du préau se voit encore le puits, surmonté d'un couronnement en grossière charpente. Les vantaux de l'ancienne porte de la façade de l'église, aujourd'hui démolie, ont été adaptés à une autre ouverture ; j'ai dessiné l'un des panneaux (il y en a deux semblables) orné de la Vraie-Croix, entourée de palmes, entre lesquelles flotte un ruban sur lequel on lit : « *In hoc signo vinces.* » Voilà, avec un tombeau de chevalier du XIII^e siècle placé dans le chœur de l'église, avec le triste retable, dont j'ai parlé et un curieux fragment de *Pietà* en marbre blanc,



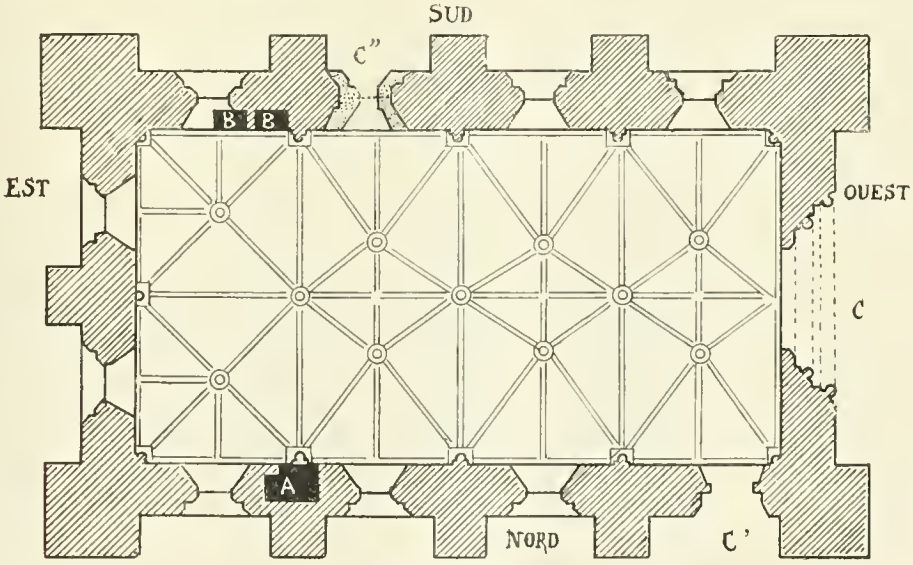
Un des panneaux de la porte de l'ancienne église.

du XV^e siècle, les seuls restes intéressants qui peuvent arrêter un instant l'archéologue.

Mais voici, à l'Ouest, un peu avant d'arriver de la grande route à l'abbaye, sur une élévation due à la disposition du coteau « *ce délicieux sanctuaire, qu'on peut appeler à bon droit la sainte Chapelle de la Boissière. Là fut placée la Vraie-Croix, objet constant de la vénération des fidèles, but de nombreux et lointains pèlerinages et source d'une incroyable prospérité pour le monastère* [1]. » C'est précisément la chapelle que j'avais tant à cœur de visiter depuis longtemps et dont je viens donner la description et les dessins.

Plan et dimensions.

La chapelle de la Vraie-Croix est rectangulaire et comprend quatre travées, séparées par de solides contreforts. Ils ont tous été fort maltraités ; les angles émoussés présentent en maint endroit des arrachements assez considérables. Je n'ai pas cru devoir en tenir compte dans mon croquis et les ai supposés en bon état. L'abside est droite, suivant l'usage du pays, dans les églises de cette époque. La longueur dans œuvre est de treize mètres ; la largeur, de six mètres cinquante centimètres.



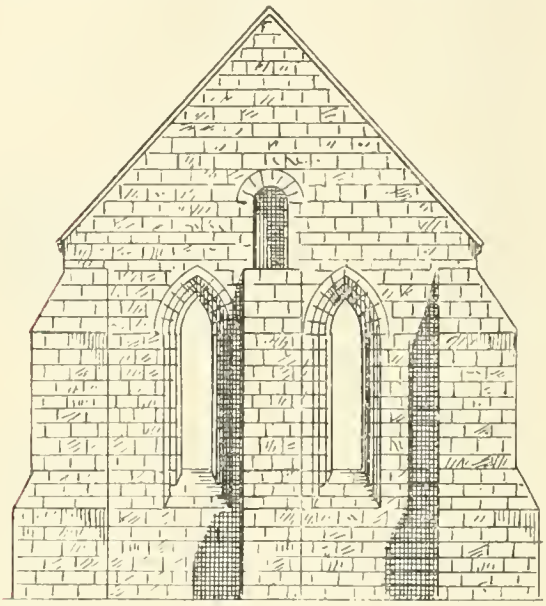

Plan et tracé de la voûte.

Extérieur.

1° *L'abside* rectangulaire nous montre deux contreforts semblables à ceux de la façade. Un troisième, moins épais et de même hauteur, s'élève entre deux baies d'une rare élégance et s'arrête au pied d'une ouverture en plein cintre, par laquelle on pouvait, au moyen d'une

1. *Revue d'Anjou*, 1855, t. II, p. 352. Article de l'abbé Chevalier.

échelle, monter sur la voûte, en cas de réparation.

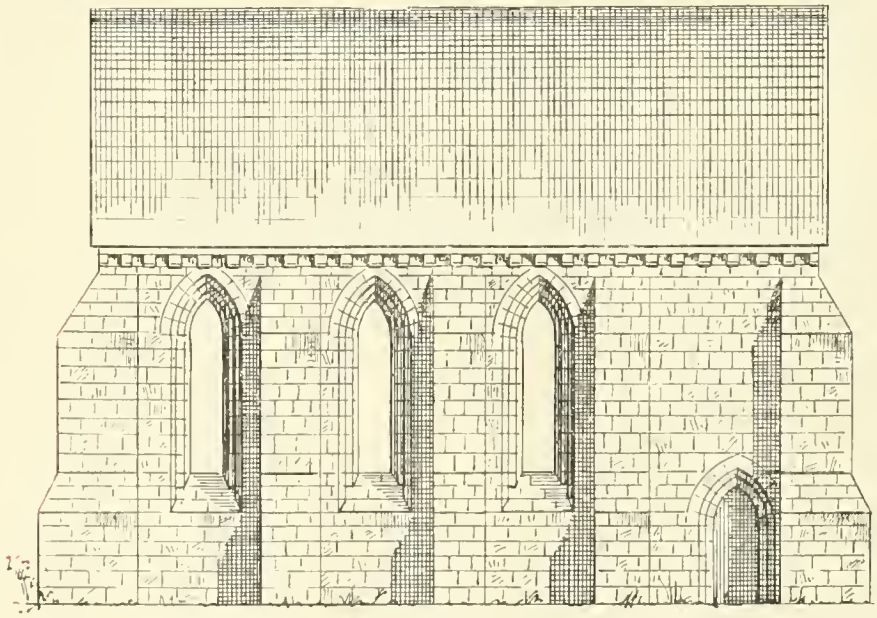


Abside est.

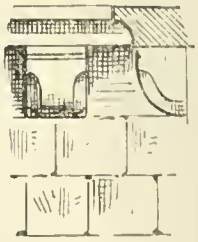
Que peut-on imaginer de plus simple et de mieux ordonné que l'abside avec ces longues baies à double chanfrein, expirant sur un long glacis ?

2° Le *côté nord*, reproduit ici, nous montre la petite porte, destinée aux pèlerins les jours ordinaires, et trois grandes baies entre les contreforts. Semblable est le *côté sud*, sauf qu'il est éclairé par quatre croisées, dont une moins longue surmonte la porte, qui donnait aux religieux accès dans le sanctuaire : je ne crois pas qu'il y ait eu jamais de sacristie. Inutile de faire remarquer l'heureuse silhouette des modillons de la corniche.

3° *La façade*, flanquée de deux puissants contreforts d'angle, comprend une large porte à trois voussures ornées de tores, interrompus par des chapiteaux ou plutôt de simples tailloirs. Les vantaux en bois, grossièrement taillés, sont datés de 1624. On remarque à la partie supérieure une représentation de la Vraie-Croix et de son piédestal, quelque peu allongé, sans doute pour



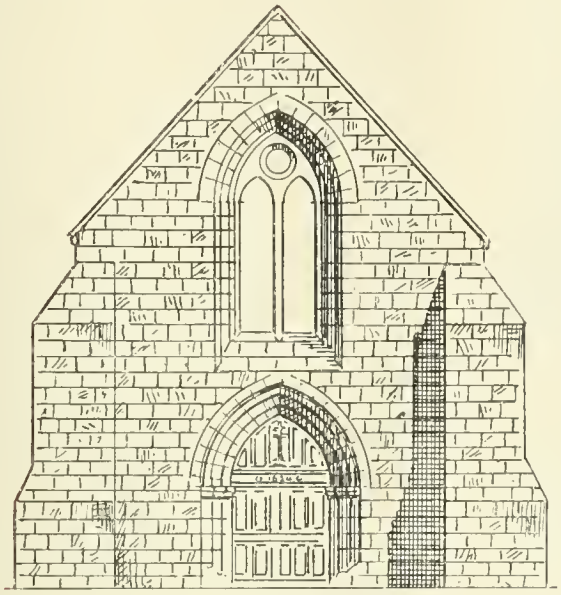
Côté nord.



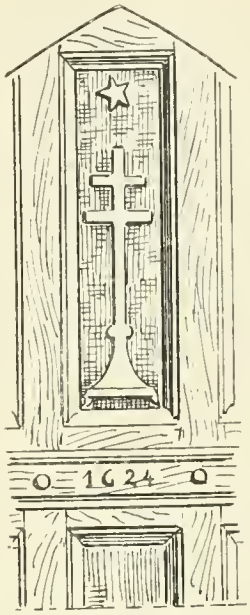
MODILLON

mieux remplir l'étroit panneau. Immédiatement au-dessus de la porte, s'ouvre une belle fenêtre, séparée en deux baies, surmontées d'un oculus. Les deux versants du pignon étaient-ils autrefois décorés d'une moulure ? La belle corniche à modillons des façades latérales m'autorise à le supposer ; la charpente a sans doute été renouvelée et cette moulure fut peut-être supprimée en même temps. Il n'est guère à croire qu'un édifice aussi soigné par ailleurs ait été couvert d'une façon si sommaire. Une surélévation du terrain, d'environ deux mètres en avant de la grande porte, l'encombre jusqu'à la naissance des arceaux ; elle enlève à la façade ses proportions

primitives ; il serait à désirer de voir rétablir l'ancien niveau.



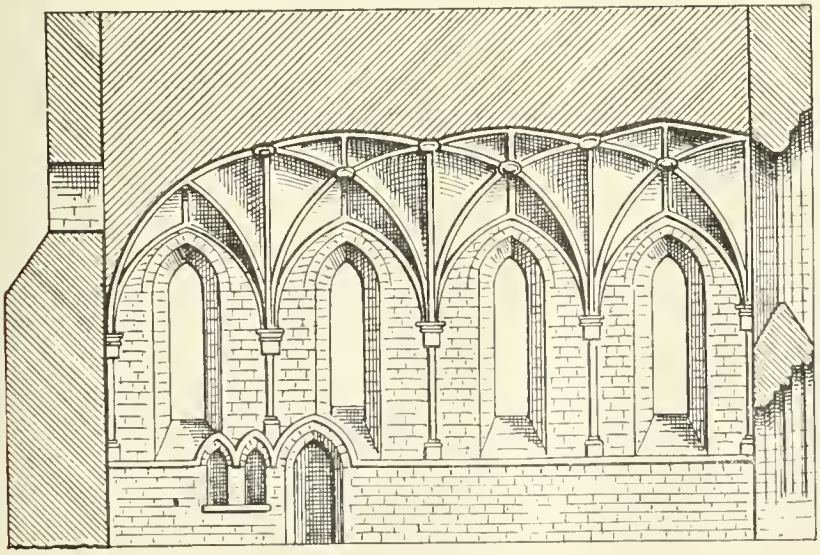
Façade ouest de la chapelle.



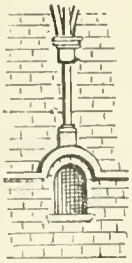

Panneau de la porte d'entrée.

INTÉRIEUR.

Le mauvais état des contreforts, l'aspect désagréable des fenêtres aujourd'hui murées impressionnent péniblement le visiteur, il faut en convenir ; aussi, quelle est sa surprise en entrant dans la chapelle par la petite porte latérale ! La pureté des lignes d'architecture, l'harmonie des proportions, le tracé si extraordinaire des nervures de la voûte le ravissent et l'émerveillent. Pas une lézarde, pas une crevasse : on dirait la construction récente tant elle est bien conservée et pourtant elle n'est guère postérieure à 1244. Voyez comme tout est bien calculé. Les colonnes, au lieu de descendre jusqu'au pavage, s'arrêtent à $1^{m},50$ sur une forte moulure, qui laisse en dessous d'elle des parements d'assises régulières et unies dans tout le pourtour de l'édifice, sans la moindre saillie (base ou fût de colonne), facile à



Coupe longitudinale.



ARMOIRE

écorner ou susceptible d'être détruite par un choc violent, comme il s'en peut produire dans un endroit, où s'entassent les pèlerins, souvent peu disciplinés. Une gorge et un tore, largement taillés, font tous les frais de cette corniche qui suit l'extrados des arcs de l'armoire ou sacraire A, des piscines B, et des portes C, C′ et C″, en manière d'archivolte.

Le piédestal des colonnettes est carré ; il repose directement sur la moulure et porte les fûts de 0,18 cent. de diamètre, qui sont construits par assise et non posés en délit. La sculpture des chapiteaux n'a jamais été faite ; seule, celle des clefs de voûte est achevée. Celle-ci se compose de croix et de feuillages polylobés de petite dimension. Aucune moulure n'encadre les fenêtres, d'une hauteur totale de $4^{m},40$, y compris l'évasement. Chose curieuse : les chapiteaux ne sont pas tous au même niveau. Plus on avance vers l'abside, plus les fûts de colonne diminuent. L'architecte évidemment s'est proposé d'augmenter par cet artifice l'*effet de la perspective*. J'aurais voulu mesurer exactement la longueur des fûts dans chaque travée : l'amoncellement des pièces de bois et des planches, dont la chapelle est remplie, ne l'a pas permis ; j'estime qu'il y a environ 0,20 de différence de niveau à chaque travée.

Les voûtes sont assurément la partie curieuse de la construction. Celle de l'abside est conforme à celle du chœur de Saint-Serge et de toutes les églises à chevet droit de nos contrées. Les travées suivantes présentent une disposition particulière. Chacun des tailloirs des chapiteaux reçoit cinq nervures toriques : deux dessinent les arcs formerets au-dessus des fenêtres ; une, perpendiculaire à l'axe de la chapelle, sert d'arc doubleau et les deux autres d'arcs diagonaux. Mais ceux-ci, au lieu de se rencontrer obliquement au milieu de la voûte, comme dans les cas ordinaires, se croisent bien auparavant au moyen d'*une clef de voûte secondaire* et reviennent rejoindre l'arc doubleau au sommet duquel se trouve la *clef de voûte principale*. Des liernes, en forme de tore, comme les nervures, rejoignent les arcs formerets aux clefs secondaires et aussi le sommet des arcs doubleaux. De cette multiplicité de nervures et de liernes de même forme, de clefs de voûte à différents niveaux, de surfaces concaves, de triangles sphériques heureusement combinés, résultent un jeu de lumière tout particulier et un ensemble des plus surprenants.

Telle était la combinaison, adoptée pour les célèbres voûtes de l'église de Toussaint d'Angers détruites en 1815. « D'après ce qui reste du monument, écrit l'abbé Choyer en 1871 (Congrès archéologique de France, XXXVIII^e^ session, p. 267), il est aisé de se convaincre que les arcs-ogives n'allaient point au centre du rectangle, déterminé par les quatre colonnes les plus rapprochées, mais qu'ils se pénétraient les uns les autres à la moitié de leur hauteur pour aller retomber sur la colonne de la travée suivante. En d'autres termes, les deux travées recouvrant un carré parfait, n'en faisaient en réalité qu'une seule. De là, ce fait singulier de la place qu'occupe la clef de voûte principale, au sommet de l'arc doubleau supporté par les deux colonnes, qui divisent le carré...

« Tandis que dans l'église (plus ancienne) de Saint-Serge, deux sphères seulement sont entrées comme élément dans la composition des voûtes, à Toussaint on en combina trois ensemble, dont la dernière est celle qui couvre les carrés du milieu de la nef. »

On trouvera dans le *Mémoire* de M. l'abbé Choyer « *L'Architecture des Plantagenets* », dont j'ai extrait ce qui précède, toute la théorie et le tracé géométrique des voûtes de Saint-Serge et de Toussaint ; j'y renvoie les lecteurs désireux d'approfondir la question ; je dirai seulement ici que certains détails d'architecture de l'église de Toussaint semblent accuser une date un peu postérieure à celle de la *chapelle de la Vraie-Croix de la Boissière*. Cette dernière, infiniment plus modeste, moins ornée de moulures, de colonnettes et de sculptures, n'en est que plus intéressante à étudier : elle a surtout l'avantage de nous montrer des voûtes combinées comme celles de Toussaint et, à mon avis, de quelques années plus anciennes, *en très bon état*. J'allais oublier de signaler de grandes croix de consécration, malheureusement effacées et des filets assez larges, bleus et bruns, destinés à accentuer la saillie des nervures de la voûte.

Puisse cette petite étude inspirer aux Angevins le désir d'aller voir et admirer cette jolie chapelle, dont j'ai tenté de faire apprécier la haute valeur artistique, comme aussi attirer l'attention de nos architectes, appelés à construire des églises, sur un des plus beaux monuments de l'*Architecture des Plantagenets*, qu'ait épargnés la Révolution.

A M. Pallu du Bellay, l'aimable propriétaire de la Boissière, à M. l'abbé Houdebine, mon compagnon d'excursion et de travail pour cette notice, grand merci, en terminant.

L. DE FARCY.

## La chapelle du Château d'Angers.

APRÈS la description du *sanctuaire permanent*, construit vers 1244 aux portes de l'abbaye de la Boissière, pour l'insigne relique de la Vraie-Croix de Jean d'Alluye, voici celle de la chapelle du château d'Angers, qui lui servit d'*asile* pendant près d'un siècle, de 1359 jusqu'en 1456.

Hâtons-nous de le dire toutefois, cet important édifice n'est pas celui qui reçut la sainte relique en 1359 ; il date des premières années du XV^e^ siècle seulement. Il a remplacé l'ancienne chapelle, dédiée à saint Jean-Baptiste; elle remontait sans doute à une époque voisine de celle de la construction du château lui-même par saint Louis : en tout cas, elle existait encore, en 1400. Dans cet édifice, Louis I^er^ avait fait déposer la Vraie-Croix, fondé en son honneur un *Ordre* et une *Confrérie*, enfin, il lui avait prodigué toutes les marques de la plus grande dévotion.

Louis II, et Yolande d'Aragon, son épouse, firent construire une nouvelle chapelle très vaste et d'une richesse extraordinaire, dont la charpente fut terminée pour le jour de la Madeleine, de l'année 1411 ; elle existe encore et abrita la précieuse relique de 1411 environ à 1456.

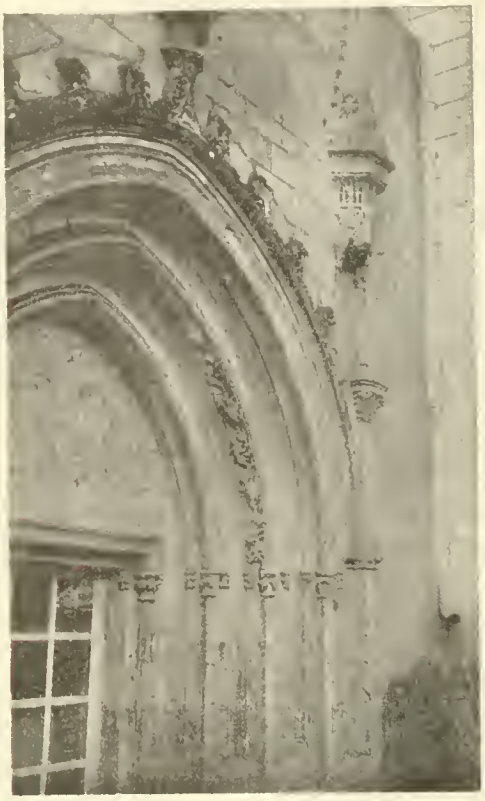
*A.* — Le côté nord, reproduit ici, en donne bien l'idée. La chapelle comprend trois larges travées sur plan barlong, voûtées en pierre à la façon *angevine*, c'est-à-dire que les clefs de voûte sont beaucoup plus élevées que le sommet des

Chapelle du château d'Angers. — Côté nord.

arcs doubleaux. D'élégants piliers, formés de moulures prismatiques, portent les nervures de la partie supérieure sur de jolis chapiteaux, ornés de feuillages. En dessous des fenêtres, on a ménagé sous des arceaux pris dans l'épaisseur du mur, des bancs de pierre. La porte d'entrée principale se trouve sur le flanc de l'édifice, à la 3^e^ travée. Détournons le regard de celle qu'on voit sous la grande fenêtre de l'abside ; elle est moderne et sert à y faire entrer des charrettes, chargées d'armes et de fusils, car la chapelle, divisée en deux étages par un plancher, est aujourd'hui *un arsenal.*

Inutile de dire que la toiture a été refaite au commencement du siècle, on ne le voit que trop. Pour n'avoir pas à les restaurer, on a renversé les jolis pinacles qui couronnaient les contreforts, arasé l'archivolte de la grande fenêtre, enfin détruit les statues du tympan de la porte d'entrée. Le niveau du terrain a été relevé ; les bases des contreforts et la porte sont enfouies de près d'un mètre. Malgré cela, l'œil est charmé du tracé des réseaux en pierre ajourée des belles fenêtres latérales, de la sculpture des voussures et des colonnettes de la porte.

*B.* — Un examen plus attentif permet de saisir là un remaniement. Les pyramides, qui couronnent les deux petites niches, placées de chaque côté de la porte, semblent un peu moins anciennes : de même aussi les meneaux et le réseau de la grande fenêtre absidiale paraissent plus récents que les autres. Dans l'état actuel, il est impossible de prendre une vue de l'intérieur : c'est bien dommage, car je ne connais pas dans



Chapelle du château d'Angers. — Porte d'entrée.

nos pays de voûtes du commencement du XV^e siècle comparables à celles-ci.

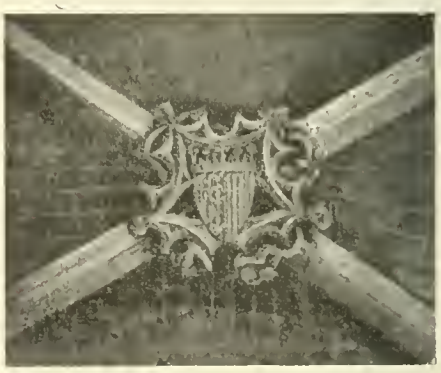
*C.* — Voici, comme dédommagement, la reproduction des trois clefs de voûte.

La plus voisine de la grande fenêtre (correspondant à l'autel), est du plus haut intérêt, puisqu'elle reproduit la *Vraie-Croix*. La seconde nous montre un écusson, parti *de Jérusalem et d'Anjou* (blason de Louis II) ; la troisième porte les armoiries de Louis II et d'Yolande d'Aragon,

1^re Clef de voûte de la chapelle du château d'Angers. La Vraie-Croix, origine de la Croix d'Anjou.

2^e Clef de voûte de la chapelle du château d'Angers. Blason de Louis II.

parti, contre-parti de *Jérusalem et d'Anjou*, et *d'Aragon*. Ainsi, nous voyons les constructeurs



3^e Clef de voûte de la chapelle du château d'Angers. Blason de Louis II et d'Yolande d'Aragon.

princiers de la chapelle donner la *place d'honneur* à la Vraie-Croix de la Boissière, tant ils s'estimaient heureux de la posséder dans leur château.

La chapelle est bien orientée : son extrémité occidentale, jointe aux bâtiments du logement des chapelains, ne présente aucune ouverture. Le long de ce grand mur, qui fait face à la grande baie du chevet, se trouvait jadis le buffet d'orgues, donné à la cathédrale en 1416 par Yolande d'Aragon ; j'en parlerai avec quelques détails dans le 2^e volume de la *Monographie de la cathédrale d'Angers*, en cours de publication.

Le côté sud est percé de deux portes, donnant accès dans de jolis appartements voûtés soigneusement, dont l'un servait de sacristie et

l'autre (le plus voisin du sanctuaire), de tribune à Louis II et à sa femme, Yolande d'Aragon. Une jolie clôture à jour, mais défigurée aujourd'hui, leur permettait de suivre la messe et de voir l'autel, sans être aperçus des assistants, placés dans les deux autres travées.

Les chantres du roi René firent longtemps résonner ces belles voûtes, témoins « *des espousailles de M. de Bourbon, connestable de France et Me de Vendome le dimanche 17 juin 1487, auxquelles assista le roy notre sire* (1). » Plusieurs personnages importants y furent enterrés, mais ce que j'avais à cœur de faire remarquer surtout, c'est *la clef de voûte du sanctuaire*, dont la raison d'être, si évidente aujourd'hui, depuis mes recherches sur la *Croix d'Anjou* et tout ce qui s'y rapporte, avait échappé à M. Grille. Il écrit, en effet : « *La croix patriarcale, sculptée sur la clef de voûte du fond, n'indique-t-elle pas que le fondateur de cette chapelle fit partie des croisades ?* » Même oubli des anciennes traditions de plusieurs auteurs du XVIIIe siècle, par rapport à la *Croix double* ou *d'Anjou*, qui jusqu'en 1831 couronnait la tour centrale de notre cathédrale. Espérons la voir bientôt briller de nouveau à cette place d'honneur ! Ce serait pour moi la meilleure récompense de ces études si ardues sur la *Croix d'Anjou*.

L. DE FARCY.

1. *Revue d'Anjou*, 1858, p. 66. Manuscrit de Messire Guillaume Oudin.

## Les Trois Oratoires de la Sorbonne.

L'ANNÉE 1901 vit, au mois d'octobre, le 7e centenaire de la naissance du fondateur de la Sorbonne, — Robert de Sorbon. Cette année-ci, nous avons, à l'Assomption, le 650e anniversaire de la fondation de ce Collège, dont la renommée s'étendit par toute l'Europe.

En présence de ces deux anniversaires, nos lecteurs apprécieront peut-être l'opportunité d'une courte description des trois oratoires du Collège, d'après des documents que nous avons eus sous les yeux au cours de quinze années que nous avons consacrées aux recherches relatives à ce sujet plein d'intérêt, — la Sorbonne et ses associations depuis son origine jusqu'à nos jours, c'est-à-dire au moment où se terminent les vastes constructions de la « Nouvelle Sorbonne » sous la direction de l'architecte M. Henri-Paul Nénot. L'église, — la troisième, — reste debout, selon la disposition du cardinal Richelieu consignée dans son testament, prévoyant peut-être la démolition ou l'agrandissement des bâtiments du Collège.

Après la réunion des maisons dont Robert de Sorbon fit l'acquisition (soit par don, échange, ou achat), on disposa, en 1263, une petite chapelle dans l'une des chambres, après en avoir reçu l'autorisation du Pape Urbain IV. Pendant les onze années depuis la fondation du Collège, les Sorbonistes,— « Pauperes magistri »,— comme ils s'appelaient, — se servirent des églises du voisinage, soit St-Jacques, de l'Ordre des Dominicains, soit St-Benoît, qui se trouvait dans le voisinage.

Même après l'obtention de l'oratoire, en 1263, les Magistri ne pouvaient s'en servir qu'occasionnellement jusqu'en 1268, quand de plus amples privilèges leur furent accordés. En 1304, il leur était permis d'y dire la messe journellement. Au sujet de cet oratoire, on ne peut trouver ni renseignements, ni description architecturale ou autre ; il n'existe pas même une seule gravure ou plan terrier de ce sanctuaire.

En ce qui concerne la seconde église, — dont les proportions n'excédaient pas celles d'une chapelle, — nous sommes plus heureux. Il en existe non seulement une description, mais aussi une illustration. Cette dernière existe dans le célèbre *Plan de la Tapisserie* de Paris, reproduite dans *Le Vieux Paris*, par MM. Nousveaux et Asselineau, planche 79.

L'éminent artiste anglais, M. W. H. Brewer, l'a dessinée dans l'histoire de Stuart Rose : *S. Ignace et les premiers Jésuites ;* mais son dessin l'a beaucoup embellie, et transportée à une période où les dédails sont plus riches.

M. Nénot, ayant cependant découvert récemment les fondations de cette chapelle, a décidé d'en perpétuer le plan terrier, dans la Cour d'Honneur, — son site,— au moyen de dalles de couleur foncée sur fond clair. L'on pourra ainsi juger quelle est la plus correcte des deux illustrations, et dans quelle mesure le plan donné

par M. Gréard dans son livre monumental : *Nos adieux à la vieille Sorbonne* est exact.

L'oratoire fut dédié à Notre-Dame, sous le patronage de Ste Ursule et des onze mille vierges, à la fête de Ste Ursule, en 1347. Il se projeta un peu sur la place pittoresque de la Sorbonne, en avant et à côté des simples bâtiments collégiaux. Une rue étroite longeait l'oratoire au côté sud. Sur la façade principale se trouvaient deux petites tours carrées, à toits aigus. Le portail était profond, et décoré d'un quatre-feuille aveugle dans le tympan de l'arc. Au-dessus du portail se dessinaient deux cordons-larmiers, qui faisaient le tour. Il n'existait que deux étages aux tourelles, éclairés chacun par une fenêtre à deux lumières. Au-dessus des cordons, se trouvait un grand vitrail à deux doubles lumières, le tout sous un arc qui s'élevait jusqu'à quelques pieds du sommet du pignon.

L'oratoire était cruciforme, mais le bas-côté sud de la nef dépassait l'alignement du transept. De doubles lancettes éclairaient la nef et le bas-côté, le transept étant pourvu d'un grand vitrail. Les pignons des transepts étaient ornés de statues d'anges au lieu de croix. Le chœur se terminait en abside. Une petite flèche, à base carrée,

Le Collège de Sorbonne en 1550.

se dressait sur la croisée des toits ; mais ce n'est qu'en 1344 que les Magistri purent y placer une cloche, — « *una, nec magna* ».

Dans cet oratoire se trouvait une plaque commémorative du don fait par Ulrich Gering, de quatre chaires de littérature et de deux professorats de Théologie. A l'invitation de deux professeurs de la Sorbonne, les imprimeurs Gering, Crantz et Friburger vinrent installer leurs presses dans le Collège, en 1469-70. Le premier livre sorti de ces presses fut, dit-on, un traité de Rhétorique, par Guillaume Fichet (1471) ; cet exemplaire, offert au Pape, se trouve au Musée Britannique, et porte encore son ancienne enveloppe de velours de soie, brodée aux armes du Saint Père.

L'oratoire actuel, qui fut érigé sur l'emplacement de l'ancien Collège de Calvi, — ou « la petite Sorbonne », — fut achevé en 1653, d'après les dessins de Jacques Lemercier, l'architecte du cardinal. Le collège de Calvi porta, depuis qu'il fut reconnu sous le second titre, l'inscription suivante :

SORBONA PARVA VOCOR,
MATER MEA SORBONA MAJOR.

L'oratoire fut supprimé à la Révolution, et tomba aux mains de la foule fanatique ; le tom-

beau du cardinal fut pillé, et ses restes jetés dans l'ancien égout du Collège de Calvi.

Lors du décret *ultra vires* de l'Assemblée Nationale, le 5 avril 1792, ordonnant la fermeture de la Sorbonne, des artistes établirent leurs ateliers, et même leurs habitations, dans la chapelle. L'un d'eux, — Prud'hon, — fut, dit-on, tellement ennuyé par sa femme, qui venait à son atelier l'interrompre dans ses travaux, qu'il fut obligé d'avoir recours à la force publique et aux autorités pour l'empêcher d'y remettre le pied !

Pendant un grand orage, une partie du toit de l'oratoire s'effondra ; peu après, on commença à enlever les dalles pour y organiser un amphithéâtre destiné aux élèves de l'école qu'on projetait d'établir dans l'édifice laïcisé.

A la Révolution, on démolit les autels; l'énorme crucifix, — de 5 mètres de hauteur, — du maître-autel fut abattu ; l'autel de Notre-Dame, en superbe marbre blanc rayé légèrement de couleur, fut démonté, et les statues des douze Apôtres et des Archanges furent brisées. On détruisit même les autels cachés dans les chapelles secrètes dans les piliers du Dôme (1) ; et on blanchit les chapiteaux et bases, en cuivre doré, des colonnes !

En 1825, lorsque l'église fut de nouveau ouverte au culte, la ville de Paris lui fit don de plusieurs statues et tableaux. Malgré son dénuement (si l'on se rappelle ses richesses au XVII^e siècle), l'intérieur est de grand intérêt, avec ses fresques aux pendentifs du Dôme, ses tableaux et ses chapelles de Notre-Dame et de S. Joseph restaurées, sans mentionner le monument du cardinal Richelieu, au-dessus duquel est suspendu son chapeau.

Nous avons mentionné les chapelles restaurées; pour une raison que nous ne pouvons deviner, on a mis l'autel Notre-Dame, avec ses *ex-voto*, à la place de celui de S. Joseph, et vice-versâ !

Parmi les *ex-voto* de la chapelle Notre-Dame, il y en a un à « Notre Dame de la Sorbonne », — un titre que jusqu'ici nous n'avions pas encore rencontré. On a également changé l'emplacement du joli monument du duc de Richelieu, — non sans briser une partie du piédestal.

On propose de restaurer les orgues, qui sont suspendues, pour ainsi dire, au-dessus de l'entrée principale de l'église, et de reconstruire l'escalier qui y conduisait.

Le Dôme de l'église, — un des meilleurs de Paris, si non le plus élégant, — a été la première construction de ce genre dans cette ville. C'est le Dôme de la Sorbonne émergeant du brouillard qui enveloppait la ville de Paris lors de la visite de S. É. l'archevêque de Paris à Montmartre, qui devait décider la question de savoir si un Dôme ou une flèche viendrait caractériser la nouvelle église du Sacré-Cœur. Aucun clocher, dit-on, n'était visible dans ce moment.

Une excellente et très intéressante monographie illustrée de l'église de Sorbonne, avec photographies et gravures de M. Ch. C. Petit, par M. l'abbé A. Bouquet, a paru récemment chez l'éditeur Gaume, au prix d'un franc, — d'une modicité remarquable, même si l'on ne tient pas compte de l'importance de la publication, et de la quantité d'informations données dans cette brochure.

JOHN A. RANDOLPH,
Auteur d' « *Abbeys around London* ».

1. Voir notre brochure : *The Sorbonne and its Secret Chapels*, avec plan du Dôme montrant les chapelles secrètes. Prix : 50 centimes, port compris. — Ne se trouve que chez l'Auteur.

## Abbaye de Parc.

De très intéressantes découvertes ont été faites au mois d'avril de cette année dans le cloître de l'abbaye des PP. Prémontrés à Parc, près de Louvain. En renouvelant le crépissage des murs du cloître on

Ruines de Saint-Bavon à Gand.

a mis au jour, au côté droit de la salle capitulaire, des restes des arcatures qui séparaient jadis celle-ci des galeries, et formaient une élégante claire-

voie des deux côtés de l'arc formeret à l'entrée du chapitre ; à l'instar de ce que l'on voit à la superbe entrée de la salle capitulaire de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, ces arcades étaient richement ornées de peintures.

Un de nos amis, M. Lenertz, chef des travaux graphiques à l'école spéciale annexée à l'Université de Louvain, a bien voulu faire faire pour la *Revue de l'Art chrétien* des photographies de ces trois intéressants fragments d'architecture, et nous fournir des notes pour cet article. Nos clichés reproduisent ces photographies, que des conditions fâcheuses d'éclairage n'ont pas permis d'obtenir plus nettes. Malheureusement on s'est

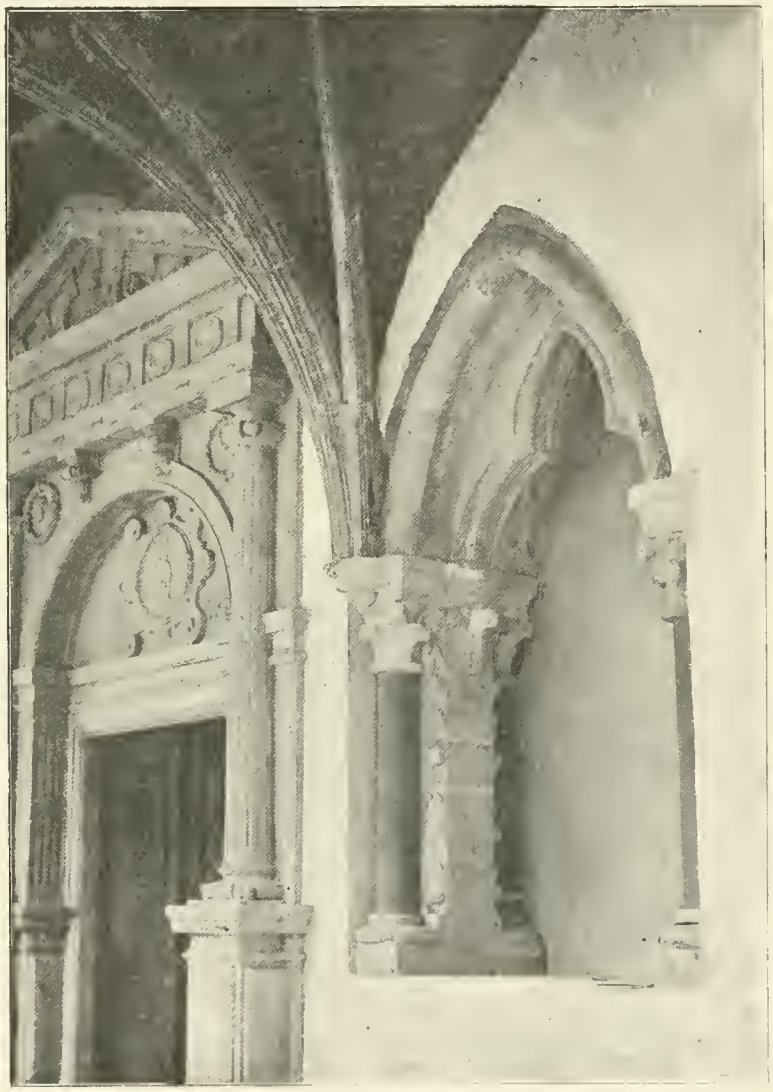
Abbaye de Parc. — Fig. I.

trop hâté de restaurer. Les colonnettes noires qui figurent dans nos vignettes manquent toutes, à l'exception d'un seul spécimen ; les bases des colonnettes sont aussi renouvelées ainsi que la plupart des crochets des chapiteaux, du moins du côté du cloître, que nous montrent les photographies.

La fig. I représente la moitié de la triple arcature du côté nord de l'entrée, et la fig. II une des trois arcatures du côté opposé. Ces dernières étaient plus richement décorées que leurs voisines ; l'ornement assez rare de l'arête des pilastres isolés est formé de crochets volutés, d'un effet très heureux ; du côté sud les crochets sont accompagnés d'élégantes feuilles à lobes arrondis.

Nous sommes en présence de fragments d'ar-

chitecture d'une richesse de style qui contraste avec l'allure austère des monuments belges du XIII^e et du XIV^e siècle ; ils semblent dus à l'école de l'Ile de France. Ce qui augmentait leur intérêt ce sont les traces de polychromie qu'ils avaient gardées et que malheureusement on s'est hâté de faire disparaître. Les boudins des arceaux étaient chevronnés, et toutes les autres moulures offraient un décor varié : au-dessus des arcs courait un méandre assez bien conservé. Ce décor



Abbaye de Parc. — Fig. 11.

était exécuté à fresque, d'une belle facture, d'une dureté remarquable. C'était peut-être le seul spécimen qu'on eût pu montrer en Belgique de ce genre de peinture. La destruction hâtive de ces peintures inestimables est un sujet de chagrin pour les amis de l'art national et pour les archéologues.

Sur les murs du cloître vers l'église, on distinguait les vestiges de personnages peints en grandeur naturelle, espacés d'environ 1^m,50, rangés sous des arceaux et se détachant sur un fond brun rouge. Le trait des draperies était marqué par un trait creusé dans l'enduit à l'instar des traits gravés des pierres tombales et d'un style superbe qui accuse le XIII^e siècle. — Tout cela a été hâtivement recouvert par le plafonneur ; ce bour-

reau d'art a rejeté cruellement dans sa tombe une merveille ressuscitée par le hasard.

Non loin de ces gracieuses arcades on a découvert également une ancienne porte romane donnant accès du cloître dans l'église. Sur son tympan sont représentées l'Annonciation et une peinture qui semble dater du XV^e siècle. Cette peinture est fort belle ; on a cité, comme pouvant en être l'auteur, Thierry Stuerbout, peintre en titre de la ville de Louvain, qui travaillait à Parc en 1453 (?).

On a extrait des maçonneries qui remplissaient les baies des arcatures d'intéressants fragments, un dais de stalles inachevé, et des encorbellements à masques, qui ont probablement supporté les entraits de la charpente, dont le cloître a été primitivement couvert, à l'instar de ceux d'Andelys, de Tongres et de Soignies.

Insistons sur ce point, que tout l'intérieur du cloître et de la salle capitulaire était richement polychromé, en dépit de ceux qui s'insurgent contre la polychromie médiévale. — On a découvert dans la salle du chapitre d'autres vestiges de fresques. — Les moulures au-dessus du lavatorium gardent seules un spécimen de cette intéressante polychromie architectonique. Puissent-elles trouver grâce devant les restaurateurs.

Nous en donnons une reproduction malheureusement fort imparfaite.

L. Cloquet.

Abbaye de Parc. — Moulures au-dessus du lavatorium.

# Correspondance.

## A Monsieur Gerspach.

Monsieur,

JE lis avec un intérêt captivé vos belles études florentines dans la *Revue*, et suis heureux de me retremper, sous un tel guide, dans mes impressions de la ville exquise qui me semble être la vraie Athènes moderne.

Il me souviendra toujours de la première apparition de Sainte-Marie-de-la-Fleur, alors que par une claire soirée de septembre, l'omnibus de l'hôtel Cavour me conduisait vers le dîner et le gîte. Ah ! croyez que le premier fut vite expédié et que, « le morceau aux dents », je courus bientôt vers la merveille entrevue. Je ne fis guère attention aux tramways circulant, la nuit tombée dévorait les fils des trolleys, je ne vis que la masse colossale, la tranquille immobilité du dôme cantonné de ses demi-coupoles, le campanile lumineux à la base,s'obscurcissant peu à peu pour découper nettes et rigides ses lignes suprêmes dans le ciel de velours stellé ; le Baptistère enfin, toutes ces montagnes de marbre dont le décor en surface, en pleins, non en lignes, et en structure articulée, comme celui de nos monuments du Nord, étonnait et charmait pour la première fois mon regard. J'ai passé là plus d'une heure à tourner autour de ces choses élégantes ou colossales, mais si bien faites pour vivre ensemble et dans un cadre si parfaitement mesuré. A la façade, la pénombre éteignait les luisants durs des matières trop neuves.

En circulant à l'aise autour de l'énorme édifice, dont aucune adjonction parasite n'est venue rompre le rythme puissant, en regardant la coupole sans avoir besoin de me briser le cou en arrière, je me rappelais, avec quelque étonnement, un passage du *Voyage en Italie*, de Taine. « Voyons donc ce célèbre Dôme ; la difficulte est de le voir. Il est sur un sol plat, et pour que l'œil pût embrasser sa masse, il faudrait abattre trois cents maisons. En ceci apparaît le défaut des grandes constructions du moyen âge ; même aujourd'hui, après tant d'éclaircies pratiquées par les démolisseurs modernes, la plupart des cathédrales ne sont visibles que sur le papier. »

Cette théorie du vide autour des édifices n'est pas nouvelle, mais je ne la crois pas plus vraie pour cela. D'abord l'argument tiré de l'art antique n'est pas péremptoire, les Grecs et les Romains n'avaient nullement pour les grands espaces le goût que leur attribue l'auteur ; le Forum romain n'était pas la place immense que nous imaginons et dans celui de Trajan,la fameuse colonne à la spirale de marbre sculpté se dressait dans un atrium beaucoup plus exigu que la place Vendôme à Paris. C'est l'école classique des dernières années du XVI^e siècle, qui a inauguré le système des grands vides en architecture et la place dont le Bernin a jeté l'ellipse à quadruple colonnade, au devant de Saint-Pierre de Rome, est le type le plus réussi d'un genre nouveau que l'on peut louer ou blâmer, mais qui est en tous cas une conception étrangère à l'art antérieur.

Pour ce qui est des cathédrales gothiques, leur structure tout à l'échelle humaine exige qu'elles demeurent en contact avec l'homme. Et ici la loi morale est d'accord avec la loi géométrique; l'église chrétienne ne doit pas être distante. Aussi, un homme qui avait plus de droit que Taine à parler de l'art chrétien, Montalembert me paraît-il être dans le vrai, en disant ceci: « L'isolement est funeste aux admirables édifices du moyen âge ; ils ne sont pas faits pour le désert, comme les pyramides, mais pour planer au-dessus des habitations humaines serrées à leur pied. » Je cite de mémoire, mais suis certain du sens et presque des termes. Ceux qui ont fait malheureusement le vide autour des cathédrales de Paris et de Milan, par exemple, auraient dû méditer ces sages paroles de Montalembert. Nos églises ne sont pas de gigantesques bibelots qu'il s'agit de livrer le plus commodément possible à l'examen des touristes.

Il n'est pas exact, d'ailleurs, de dire que la plupart de nos grandes cathédrales ne soient visibles que « sur le papier ». Je connais presque toutes nos grandes églises françaises et pas mal

d'étrangères; eh bien, je n'hésite pas à dire que si elles n'apparaissent pas aussi dégagées qu'une fontaine plantée sur une place publique, elles n'en sont pas moins visibles dans toutes leurs parties essentielles, et même dans leur ensemble. Il en est ainsi, par exemple, des cathédrales de Chartres, Amiens, Bourges, Reims, le Mans, Laon, Soissons, Poitiers, Tours, Noyon et maintes autres. Hors de France, les cathédrales de Vienne, de Fribourg en Brisgau, de Séville, pour ne citer que quelques exemples, se présentent dans des conditions parfois excellentes, plus souvent bonnes, et avec la marge de vide nécessaire.

Je me borne ici à poser la question et à indiquer ma réponse ; j'en reviens maintenant à la cathédrale de Florence.

Eh bien, il me paraît évident,—et ici c'est une affaire non de goût personnel mais de géométrie, — que Sainte-Marie-de-la-Fleur se présente de tous côtés à souhait et avec le recul convenable; on voit de partout la coupole, fort bien du côté sud, suffisamment du Nord, passablement de l'Est; et il ne me déplaît nullement que la marge ne soit pas partout égale, cela enlève à l'espace cette rigidité géométrique à laquelle je ne tiens pas du tout, bien au contraire. Sur ce point les opinions peuvent différer et je me contente de donner la mienne. Mais il ne me paraît pas possible d'admettre, comme le veut Taine, qu'il soit nécessaire d'abattre trois cents maisons pour voir une coupole que l'on voit parfaitement sans cela.

J'en viens maintenant au but de ma lettre ; lorsque le lendemain matin je retournai vers la cathédrale, mon impression fut d'abord aussi vive que la veille, mais je reçus vraiment un choc, en reconnaissant que le revêtement de marbre s'arrêtait à quelques mètres au-dessous de la courbure, et laissait voir en arrachement la structure en blocage des dessous. Certes l'admirable coupole ne perdait rien de sa noblesse faite de grâce suprême et de force, elle pesait toujours inébranlable, sans contreforts, romaine pour tout dire, sur le tambour à la verticale inflexible, mais si sa beauté géométrique demeurait intacte, le tableau n'en était pas moins incomplet. Je savais bien que toute cette parure de marbres colorés ne constituait qu'un placage. Toutefois de voir ainsi apparaître à nu la misère des dessous et en si belle place, je reçus une impression douloureuse et qui ne se dissipa point.

Pourquoi la végétation enveloppante du marbre s'arrêta-t-elle au moment d'atteindre son point d'achèvement ? Je l'ai su plus tard ; les projets de Brunelleseo furent perdus et lorsque, au XVI^e siècle, on voulut compléter le tambour en y ajoutant le chemin de ronde indiqué par les pierres d'attente, un architecte, dont j'ai oublié le nom, imagina ce portique dont deux pans ont été exécutés à l'Est. On dit que Michel-Ange, le grand admirateur de la coupole, blâma le projet en voie d'exécution et que l'on n'osa poursuivre. En effet, cette arcature de pierres posée sur un soubassement de marbre ne peut être approuvée, rien dans Sainte-Marie-de-la-Fleur ne l'annonce et ne lui fait écho. Il faut donc étudier autre chose dont le type doit être cherché, selon moi, dans les couronnements voisins, surtout dans celui du campanile ; j'entrevois une galerie suspendue, posant sur des machicoulis pacifiés avec de légers ressauts se projetant aux angles de l'octogone, s'écartant un peu, point trop, de la coupole admirable et lui faisant une couronne ciselée où parmi les marbres clairs joueraient la lumière et l'ombre.

Je comprends toutes les difficultés du programme à réaliser ; porter la main sur l'une des œuvres les plus parfaites de l'art pour y ajouter quelque chose semble de l'audace, presque de la témérité. Et cependant j'aimerais à voir l'Italie courir cette belle aventure. Que n'a-t-on pas dit, lorsqu'on a décidé de donner, enfin, au dôme la façade depuis des siècles attendue ! Où sont maintenant les critiques moroses pour regretter ce qui existait et blâmer ce qui a été fait ? Certes je ne suis pas assuré que l'œuvre de l'architecte G. de Fabris soit rigoureusement conforme à ce qui avait été commencé en 1357, si inexplicablement arrêté un demi-siècle plus tard, et si fâcheusement détruit en 1588. Il me semble que le dessin conservé au musée de l'*opera*, et qui est conforme, si mes souvenirs ne me trompent pas, à une fresque du cloître de San-Marco, diffère de ce que nous voyons aujourd'hui brillant d'un éclat de marbres neufs qu'éteindront les années. En tous cas, l'œuvre est vraiment

belle et digne de Sainte-Marie ; je ne crois pas pouvoir en faire un plus grand éloge.

Eh bien, que l'Italie lève maintenant les yeux vers la coupole sereine que Michel-Ange lui-même savait bien ne pouvoir dépasser en beauté; oui, la tâche à laquelle je la convie est difficile. Quelle main osera sans tremblement toucher à l'une des merveilles incontestées de l'architecture chrétienne? Mais, malgré tout, j'ai confiance dans la science, dans le goût de ceux qui ont su élever la jeune façade, et je serais heureux si la question pouvait être mise à l'ordre du jour autrement que dans les colonnes de l'excellente *Revue de l'Art chrétien.*

Henri CHABEUF.

Saint-Seine l'Abbaye, Côte-d'Or, mai 1902.

## Italie.

Milan : La façade du Dôme. — Naples : Un portrait de saint Louis, roi de France. — Ferrare : La galerie Massari. — Tarente : Découverte de fresques. — Florence : Copie des fresques du Scalzo par la baronne de Loudon : une fresque d'Andrea del Castagno.

*Milan.*

CE n'est pas dans une simple correspondance qu'on peut résumer, même sommairement, les projets qui depuis plusieurs siècles ont été présentés pour la façade de la cathédrale de Milan.

La façade actuelle, terminée sous Napoléon Ier, a été l'objet de nombreuses critiques.

En 1866, on fit un concours international pour une façade nouvelle ; M. Brentano, architecte milanais, remporta le prix ; mais l'exécution du projet fut ajournée, sans doute faute des fonds nécessaires. Des polémiques surgirent néanmoins sur la qualité du projet ; finalement le Conseil d'administration du Dôme émit l'avis de ne pas mettre à exécution le projet Brentano, mais de conserver dans ses archives les documents qu'il comporte.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient d'approuver cette résolution.

La question de la façade est donc ajournée et probablement pour longtemps.

*Naples.*

L'administration a fait détacher de l'ancien couvent de Saint-Sébastien et transporter au musée San Martino, un fragment de fresque du XIIIe siècle, représentant saint Louis, roi de France. Il est à désirer que la direction des Beaux-Arts de France fasse copier cet intéressant document.

*Ferrare.*

Le duc Galeazzo Massari-Zaraglia, sénateur du royaume, a réorganisé sa galerie particulière de tableaux.

Elle comprend environ 200 peintures.

On remarque celles de Giotto, Cosimo Tura, Francia, Titien, Corrège, Carrache, P. Véronèse, C. Dolci, Guido Reni; Teniers, Van Dyck, Poussin, etc., etc.

Et cependant on ne cesse de répéter que les galeries particulières de l'Italie, non soumises à la servitude fidei-commissaire,— qui n'existe plus qu'à Rome,— n'ont plus d'intérêt pour la raison qu'elles ont été dépouillées de leurs principaux ouvrages !

*Tarente.*

La cathédrale de Tarente, dédiée à saint Cataldo, patron des pêcheurs, est bâtie sur une ancienne basilique construite elle-même sur un temple de la Victoire.

Des recherches récentes faites dans la basilique ont fait découvrir des fresques importantes ; les unes sont antérieures au moyen âge, d'autres paraissent dater de cette époque.

Attendons de plus amples renseignements pour en parler avec plus de détails.

*Florence.*

Il est de mode dans certains groupes d'art ou de littérature de médire des restaurations des monuments.

Tout récemment encore M. Anatole France, de l'Académie française, a réédité une phrase du vieux Didron. « En fait de monuments anciens, « il vaut mieux consolider que réparer, mieux « réparer que restaurer, mieux restaurer qu'em- « bellir ; en aucun cas il ne faut ajouter ni retran- « cher. »

L'auteur de cette maxime s'est laissé entraîner par le plaisir de faire une cascade de mots ; j'avoue que je ne comprends pas du tout ; si on

n'ajoutait rien, il y a bien longtemps que certains vieux monuments seraient ensevelis sous la poussière.

On médit également des copies de tableaux. Que de fois j'ai vu, dans les Galeries d'Italie, les visiteurs sourire devant les copies exécutées par des professionnels !

Et cependant sans les copies que d'excellentes peintures nous seraient inconnues ! Dans cet ordre d'idées, j'ai grand plaisir à signaler des copies achevées récemment par Madame la baronne de Loudon, après une dizaine d'années de travail.

La baronne a copié les fresques en grisailles du chiostro dello Scalzo — des Récollets, — situé rue Cavour, à Florence.

Les sujets de grandeur naturelle sont au nombre de seize. Ils avaient été commandés à Andrea del Sarto qui les a commencés en 1515 ; puis il les interrompit pour aller en France, où il avait été appelé par François Ier ; il les reprit à son retour à Florence en 1522.

Pendant son séjour en France son ami Franciabigio (1482-1525), de son vrai nom Francesco di Cristofano Giudini, continua le travail, de sorte que la série est de deux mains différentes.

D'Andrea :

*L'Ange apparaissant à Zacharie.*
*La Visitation.*
*La Naissance de saint Jean-Baptiste.*
*S. Jean prêchant dans le désert.*
*S. Jean baptisant le peuple.*
*Saint Jean devant Hérode.*
*La Danse de Salomé.*
*Le Supplice de S. Jean.*
*Salomé apportant la tête de S. Jean.*
*La Foi.*
*La Charité.*
*L'Espérance.*
*La Justice.*

De Franciabigio :

*S. Jean quitte sa famille.*
*La Rencontre de saint Jean et de Jésus-Christ.*

D'Andrea et de Franciabigio :

*Le Baptême de Jésus-Christ.*

Les fresques, étant donné la difficulté de la grisaille, sont mises parmi les meilleurs ouvrages d'Andrea del Sarto.

Je dois reconnaître qu'elles ne sont pas visitées comme elles le méritent.

Le nombre des touristes augmente chaque année en Italie, mais on reste de moins en moins longtemps dans une ville, et c'est à peine si on a le temps de voir *ce qu'il faut avoir vu nécessairement* pour en parler au retour aux amis et connaissances.

La baronne de Loudon a copié le Scalzo avec conscience et beaucoup de talent ; elle a fait là une œuvre des plus méritoires, dont on ne saurait trop la féliciter.

*Florence.*

Je ne puis dire que peu de chose d'une fresque d'Andrea del Castagno (1390-1457), qui vient d'être remise au jour le 20 mai, à l'église de la Santissima Annunziata.

J'ai pu la voir un instant, elle est recouverte d'un rideau à cause de travaux de maçonnerie, mais je n'ai pu l'étudier ; ce sera pour plus tard.

Comme l'*Annonciation* de Cavallini à l'église San Marco, que j'ai eu la fortune de faire remettre à la lumière, elle était cachée sous un tableau de Lotti (XVIIe siècle).

La fresque montre sur un fond de paysage San Giuliano à genoux ; au-dessus, dans un nuage, le Père Éternel bénissant.

Diverses inscriptions apparaissent assez vaguement dans la peinture.

Sans être hors ligne, la fresque de Castagno est un bon ouvrage, meilleur que bien d'autres du même peintre.

GERSPACH.

Juin 1902.

---

Londres, le 6 juin 1902.

LE Victoria and Albert Museum (South Kensington) se trouve actuellement enrichi de deux collections qui attireront l'attention des érudits et des amateurs pèlerins à Londres, cette année. L'une est la collection de M. Pierpont Morgan, millionnaire américain, qui, grâce à des richesses immenses, a pu réunir les collections Gavet, Pfungst et Mannheim. Sans discuter le destin qui fera passer un jour en Amérique de si insignes joyaux d'art, je me contenterai de signaler l'intérêt

d'une Exposition de premier ordre. Les émaux peints, les bronzes et la céramique italienne sont les trois classes les mieux représentées ; aussi faut-il remarquer que l'art de la Renaissance y exclut presque absolument celui du moyen âge.

L'autre dépôt est celui des manuscrits et des imprimés liturgiques de M. George Reid. Les manuscrits, au nombre de soixante-huit, ornés de miniatures, lettrines ou encadrements, font beaucoup d'honneur aux soins et au goût du collectionneur. On y trouve une série de dix-huit livres d'heures français de l'année 1350 à 1500 ; douze néerlandais depuis 1280, dont trois en flamand et un du XVI^e siècle, orné d'une peinture « Le Massacre des Innocents », où l'art du XVI^e siècle, quoiqu'ayant dépassé les traditions médiévales, n'a encore rien pris de la Renaissance italienne. La scène, qui se passe près de la porte d'une ville des Pays-Bas, est d'une réalité et d'une énergie surprenantes. Le groupe britannique comprend, outre neuf *Horæ* gothiques, les raretés suivantes : des heures écossaises (c. 1400), un psautier écossais (XVI^e siècle) et un Livre d'heures néerlandais contenant des prières en écossais du XV^e siècle. Treize volumes italiens : trois Missels, depuis 1400 à 1500, des Heures gothiques signées « Paulus de Mediolano, 1450 » ; d'autres ayant appartenu à Giovanni Bentivoglio (c. 1520), aux familles Antinori et Ridolfi et encore des Heures à miniatures de l'école de Mantegna. Un bréviaire de Melk (c. 1439), et un missel de Salzbourg (XV^e siècle) sont aussi à remarquer. Les imprimés comprennent 28 volumes d'heures, la plupart français sur vélin.

Le Musée Britannique vient de publier le catalogue définitif du legs Ferdinand Rothschild, dit « Waddesdon Bequest », d'après la résidence du légateur. La collection de 265 pièces comprend des armes, des émaux peints, vases en verre et cristal, sculptures en bronze et en bois, orfévrerie et joyaux. Les goûts du baron Rothschild le portaient vers l'art du XVI^e-XVII^e siècle ; on y trouve donc de magnifiques échantillons d'orfévrerie allemande et de sculpture microscopique de cette période. Le Musée publie aussi un excellent guide officiel (in-8° de 60 pages, 15 planches et marques en fac-simile) à soixante centimes.

S. É. le card. Vaughan a nommé M. George Lambert conservateur des objets d'art à la cathédrale catholique de Westminster et à la maison archiépiscopale.

John Francis Bentley, architecte, est mort le 2 mars passé. C'était à la veille du jour où S. M. le roi Édouard VII devait lui décerner la médaille en or du Royal Institute of British Architects, et que Sa Majesté a bien voulu remettre à la famille du défunt. Il m'est impossible de traiter de sa carrière dans ces quelques lignes ; il suffira de rappeler son œuvre maîtresse, la nouvelle cathédrale catholique de Westminster, qu'il ne devait pas voir achevée. Heureusement l'œuvre était très avancée, et la construction, en pierre et briques rouges, se dresse, moitié byzantine, moitié romane, immense, à la fois savante et délicate, digne fruit de la vie d'un artiste chrétien.

Une publication de grand luxe qui mérite d'être signalée aux lecteurs de la *Revue* est le « Metz Pontifical », publié par le Rév. E. S. Dewick, et présenté par son propriétaire, Sir T. Brooke, à la Société de bibliophiles le Roxburghe Club. Le manuscrit, de 140 feuilles in-folio, en grands caractères gothiques du premier quart du XIV^e siècle, est orné de 137 lettres, de bordures et de 42 miniatures en couleurs. La conservation en est parfaite ; les armoiries seules ont été effacées. Un nettoyage a cependant révélé celles de Bar et d'autres qui permettent l'identification de Reinhold von Bar (1302-1306) comme l'évêque pour lequel le Pontifical a été exécuté.

Les sujets représentés se rapportent au texte du Pontifical ; l'ordre pour la dédicace d'une église a plusieurs vues assez fidèles de la cathédrale de Metz.

VENTES. Le mois de mai a vu la dispersion de trois collections importantes. Celle de M. *Ernest William Becket*, composée pour la plupart de sculptures, bronzes et objets décoratifs français des XVI^e XVIII^e siècles, lui a valu, pour 225 numéros, la somme de 33,371 livres sterling. Un triptyque espagnol en bois sculpté, peint et doré, à seize panneaux, représentant la vie de J.-C. et des sujets de l'Ancien Testament, XVI^e siècle, a atteint le chiffre de 2,150 guinées (59,437 fr.). Vente : les 8-9 mai. La collection de *Sir T. D. Gibson-Carmichael*, les 12-13 mai, dont plusieurs objets hors ligne, a rapporté pour

272 numéros, 49,273 livres. J'indique entre parenthèses les collections où figuraient autrefois les objets en question. N° 12, une série de 4 plaques en ivoire, sculptées, d'après la vie de Notre-Seigneur (Debruge-Dumenil, G. Field) : *l.* 1,240. N° 17, un triptyque byzantin en ivoire, sujet : la Madone, debout, tenant entre ses bras l'Enfant Jésus ; sur les volets, des têtes de saints, etc., en médaillons (Soltykoff, Seillière, Spitzer et Hartmann) : *l.* 1,900. N° 20 : Statue-triptyque en ivoire, du XIII^e siècle, dit « La Vierge de Boubon », exposée au Petit-Palais, à l'Exposition de 1900 : *l.* 3,800. N°. 37, autel portatif en marbre, dans un encadrement de métal doré et gravé, avec quatre bas-reliefs en cristal et ivoire (Debruge-Dumenil, Renesse-Breidbach) : *l.* 550. N° 51 : Statuette d'enfant, en bronze, socle de porphyre ; Italienne, XVI^e siècle (Yvon) : *l.* 1,600. N° 69, Ciboire en vermeil émaillé, le ciboire entre deux branches supportant des anges (Stein) : *l.* 1,750. N° 73, Aiguière oviforme, émail peint de Limoges, par Jean Courtois, sujet : « Le Triomphe de la Chasteté », (Magniac) *l.* 1,700. N° 74, cassette oblongue, émail peint de Limoges par « Pierre Courteys » (Didier-Petit, Field) : *l.* 1,450.

N° 109, Mors de cheval en acier, ciselé à masques, serpents et feuillages ; école de Brescia, XVI^e siècle : *l.* 500. N° 152, Plaque sculptée en pierre de Munich, sujet : sainte Catherine entre ss. Pierre et Paul (Stein) : *l.* 620. N° 271, tableau : Madone, par Pietro di Lorenzo da Prato : *l.* 420. N° 270. Ghirlandajo : portrait d'homme, peint sur tuile : *l.* 336. N° 272. Botticelli : Madone et Enfant Jésus, vus de face (Panciaticchi) *l.* 1,680. N° 19, Vénus, bas-relief en pierre de Munich, par A. Dürer (Stein) : *l.* 600. Il semble que ces deux ventes auraient quelque peu réagi, les 29-30 mai, sur la collection *Bardini ;* en tout cas, les enchères n'ont pas atteint le niveau attendu. Les tableaux, les bronzes et la sculpture seuls offrent des prix remarquables, dans un total de *l.* 45,837. Voici quelques numéros : Buste en bronze de Marc-Antoine Passeri de Padoue, attribué au Briosco : *l.* 2,750 ; groupe en bronze de Michel-Ange : *l.* 1,200 ; Hercule, statuette du Pollaiuolo : *l.* 6,000 ; Enfant, présumé de la famille Uberti, marbre du Verocchio ; *l.* 1,200 ; Bas-relief, la Vierge et l'Enfant Jésus, de Michelozzo : *l.* 320 ; Buste d'un adolescent, du Rosellino : *l.* 210 ; le card. Carlo Medici, du Bernin : *l.* 280 ; Mimo Rossi, relief du Francia, *l.* 420 ; Relief en terre-cuite, la Vierge et l'Enfant, attribué au Donatello, *l.* 500 ; deux plaques, faïence Della Robbia : *l.* 200 et *l.* 195. Portraits (2) du comte et de la comtesse Gozzadini, par Melozzo da Forli : *l.* 1,300 ; portrait d'un gentilhomme par L. Lotto : *l.* 400 ; « La Musique », groupe par Bernardo Parentino, *l.* 400 ; Éléonore de Tolède, femme de Cosimo de' Medici, par Bronzino : *l.* 430 ; et un vitrail du XV^e siècle par Guillaume Marcillat, sujet : l'Adoration des Mages, *l.* 1,180

A. V. DE P.

# Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 26 mars 1902.* — M. Besnier soumet à la Société la photographie d'un certain nombre de documents trouvés à Cafinium (Italie), par M. de Nina.

M. Stein établit que l'architecte qui a construit à la fois la Ste Chapelle, comme on le prétend, et le réfectoire de St-Germain des Prés, et qui a rebâti la basilique de St-Denis, s'appelait Pierre de Montereau et non pas de Montreuil, ainsi qu'on l'a dit.

*Séance du 9 avril.* — M. Pallu de Lessert communique le résultat des fouilles faites à Châlons-sur-Marne : on a trouvé une série de puits contenant des fragments de poteries. M. Chélis signale une découverte analogue survenue dans les environs de La Rochelle.

M. Durieu montre une miniature, tirée d'un manuscrit de Turin, représentant le duc de Berry.

*Séance du 26 avril.* — M. le comte Couret soumet à la Société un Livre d'heures orné de miniatures et portant le blason du pape Alexandre VI, qui aurait été commandé, en 1495, par le cardinal Grimani à un peintre flamand. Il en défend l'authenticité, contestée à plusieurs reprises. Le volume appartient à la bibliothèque du grand séminaire d'Orléans.

M. Durrieu en confirme l'origine flamande ; il a dû être exécuté à Bruges, au commencement du XVIe siècle, pour être envoyé en Italie. Les armes d'Alexandre VI ont été ajoutées, après coup, mais sans aucune intention de supercherie ; il est possible que ce manuscrit ait été préparé pour lui, sans lui avoir jamais appartenu. M. H. Martin croit que les peintures sont flamandes, mais que l'écriture est italienne.

M. Dumuijs, communique une inscription romaine trouvée dans les murs d'Orléans.

M. Michon, au nom de M. Héron de Villefosse, communique une note de M. Philippe Lauzun, sur la découverte à la Motte (Agen), d'une statuette représentant probablement une Vénus.

*Séance du 14 mai.* — M. P. Vitry présente la photographie d'un buste en terre cuite, de la collection Wallace à Londres ; il représente le peintre Lebrun et doit être de la main de Coysevox.

M. Omont signale, dans un manuscrit du Xe siècle, provenant de St-Gall, une indication destinée à guider le peintre qui aurait à l'orner de miniatures.

M. l'abbé Barillet fait passer sous les yeux de la Société une statuette en vermeil, qui rappelle la célèbre statue d'or de Ste-Foy, conservée au trésor de Conques (Aveyron) C'est probablement un pastiche allemand, d'origine toute récente.

M. Blanchet attire l'attention de la Société sur le nouvel exemple du groupe de l'anguipède et du cavalier récemment découvert près de Francfort-sur-le-Mein.

*Séance du 21 mai.* — M. Durrieu signale l'existence, dans un manuscrit, de la Biblioteca Nazionale de Turin, contenant une copie de l'*Abusè en court* (composition littéraire attribuée au roi René) de curieuses notes très détaillées destinées à guider dans son travail le peintre chargé d'exécuter les images qui devaient illustrer le volume.

M. Dumuijs donne de nouveaux détails sur les fouilles d'Orléans ; on y a retrouvé un mur romain du IVe siècle et au-dessous divers fragments qui datent du Haut Empire, comme le témoigne une monnaie d'Auguste.

M. Lafaye présente une statuette en bronze trouvée à Versailleux (Ain) et représentant Mercure.

*Séance du 28 mai.* — M. Pallu de Lessert continue la lecture d'un mémoire sur les titres donnés aux empereurs romains; il revient sur les inscriptions d'Orléans, présentées dans la dernière séance, et établit que le nom *divus* a pu être attribué non à un empereur défunt, mais à un dieu.

M. le baron du Teil apporte des documents nouveaux qui éclairent l'histoire du St Suaire de Turin depuis le XIVe siècle.

M. Espérandieu communique des inscriptions latines de Langres, dont les estampages ont été envoyés par M. Royer, conservateur du Musée de cette ville.

---

Académie des Inscriptions. — *Séance du 11 avril 1902.* — M. Léon Heuzey étudie un bas-relief syrien, d'époque gréco-romaine, sur lequel on voit un dieu cavalier, le fouet à la main, vêtu, à l'orientale, d'une tunique à manches et d'un pantalon serré à la cheville, avec un grand carquois suspendu à l'arrière du cheval. La tête nue, imberbe, d'aspect juvénile, entourée d'une

chevelure rayonnante, a tout à fait le caractère que la tradition classique donnait aux divinités solaires. L'inscription grecque, gravée sur la plinthe, peut se traduire ainsi : « Au dieu Genneas, dieu national, Mazabbanas et son fils Marcus ont consacré ce monument en l'an 507, mois dystros », (195 ans après J.-C., suivant l'ère des Séleucides).

M. Heuzey passe ensuite en revue plusieurs stèles, dont l'une représente un personnage en costume phénicien de l'époque perse. Une autre porte, au-dessus d'une figure de femme voilée à la grecque, une curieuse décoration symbolique : ce sont deux pleureuses, symétriquement agenouillées, qui versent la libation funéraire sur une plante sacrée formant le milieu du motif.

*Séance du 18 avril.* — M. Müntz étudie l'histoire des peintures du XIVe siècle qui ornent, à Avignon, soit Notre-Dame-des-Doms, soit le palais des Papes. De récentes recherches lui ont permis de serrer de plus près plusieurs problèmes se rattachant à ces cycles mystérieux.

Grâce à des documents d'origine siennoise, négligés par les biographes, on peut pénétrer dans l'intimité du principal des artistes fixés à Avignon : Simone Memmi, le rival de Giotto et l'ami de Pétrarque. M. Müntz fait connaître sa situation de famille ainsi que sa situation de fortune. Il établit que l'artiste s'appelait bien Memmi, comme l'avait déjà affirmé Vasari.

Simone peignit à la fois des fresques monumentales, telles que la *Vierge* et le *Christ* de Notre-Dame-des-Doms, conservées jusqu'à nos jours, et des retables de dimensions presque microscopiques, fins comme des miniatures.

Un tableau authentique, conservé à Liverpool, portant la date 1342 (par conséquent peint à Avignon), permet, par comparaison, de revendiquer définitivement en faveur de Simone la série des scènes de la Passion, divisées entre les Musées du Louvre, d'Anvers et de Berlin. Ce sont des chefs-d'œuvre de fini et de sentiment. Le frontispice enluminé par Simone pour le *Virgile* de son ami Pétrarque a pris naissance vers la même époque. Par contre, les seules peintures que l'on pouvait encore être tenté d'attribuer à Simone, celles de la chapelle Saint-Jean, au palais des Papes, jurent trop avec ses ouvrages authentiques pour sortir de son pinceau. Elles sont l'œuvre d'un des nombreux peintres italiens qui se trouvaient à Avignon en même temps que lui.

En résumé, Avignon ne possède plus qu'un seul ouvrage authentique de Simone Memmi : la fresque du fronton de Notre-Dame-des-Doms.

M. Müntz termine en insistant sur l'intérêt qu'il y aurait à faire exécuter par un dessinateur habile un fac-similé de ce débris vénérable dont les jours sont comptés.

Il supplie, en conséquence, l'Académie de tenter une démarche dans ce sens auprès du directeur des Beaux-Arts.

*Séance du 25 avril.* — La question de l'authenticité du suaire du Christ actuellement conservé à Turin — question soulevée à la dernière séance de l'Académie des Sciences par M. Vignon et résolue par lui dans le sens de l'affirmative, — est aujourd'hui portée devant l'Académie des Inscriptions.

M. Léopold Delisle, l'éminent conservateur de la Bibliothèque Nationale, donne lecture de la note suivante :

« J'ai eu l'occasion d'exprimer dans le *Journal des Savants*, en septembre 1900, mon opinion sur la valeur des arguments développés par notre correspondant, le chanoine Chevalier, au sujet du suaire de Turin et auxquels les Bollandistes ont donné leur adhésion.

« A la demande de plusieurs de nos confrères, je crois devoir déclarer que ces arguments me paraissent avoir conservé jusqu'ici leur valeur. »

Le chanoine Ulysse Chevalier, de Romans, a, en effet, publié sur cette question un travail important dans la *Bibliothèque liturgique* (1).

M. Müntz communique une lettre qu'il a reçue de M. l'abbé Gayet, curé d'Andeville (Oise), au sujet de sa récente communication sur les « peintures d'Avignon ». Cet archéologue signale des fresques du pontificat de Clément VI, — contemporaines, par conséquent, de celles du palais des papes, — qui sont conservées dans le presbytère de Montfavet (banlieue d'Avignon) et qui semblent jusqu'ici avoir échappé à tous les archéologues. Ces fresques, purement ornementales, ont été exécutées sur les ordres du cardinal de Montfavet. Il serait à souhaiter, dit M. Müntz, qu'un ensemble de faits aussi intéressants fît l'objet d'une monographie accompagnée de reproductions.

Le R. P. Séjourné, supérieur du couvent de Saint-Étienne, à Jérusalem, communique plusieurs inscriptions sémitiques et grecques, qui lui sont adressées par ses confrères les religieux dominicains de l'École biblique.

Il signale également une nouvelle mosaïque, découverte à Madaba, par le curé catholique don Manfredi.

1. *Étude critique sur l'origine du Saint Suaire de Lirey-Chambéry*, Turin., t. V, 2 livraison, Paris, Picard, 1902.

*Séance du 2 mai.* — L'Académie des Inscriptions a partagé le prix Fould, par parts égales, entre M. Georges Durand pour sa *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, et MM. R. Kœchlin et Marquet de Vasselot pour leur travail sur *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle.*

*Séance du 16 mai.* — L'Académie accepte le legs d'une somme de 300.000 fr. qui a été fait à la Compagnie par M^elle Marie Pellechet, de Paris, avec la mission d'employer les arrérages de cette somme à l'entretien des monuments historiques.

Une mention honorable est accordée au comte Charles de Beaumont, candidat au prix Du chalais, pour ses *Jetons tourangeaux.*

M. Müntz communique une notice dans laquelle M. le docteur Vercontre, de Pont-Audemer, signale une représentation inédite du *Lai d'Aristote.*

On sait que la scène ainsi nommée montre ordinairement Campaspe chevauchant Aristote. Elle est fréquente au XIII^e siècle (cathédrales de Lyon, Rouen, Caen, Coutances, etc.).

Parmi les motifs de la frise intérieure de la chapelle de l'ancien Hôtel-Dieu *d'Issoudun*, très connue par ses *arbres de Jessé*, M. Vercontre a trouvé une variante du *Lai d'Aristote.* Campaspe, richement vêtue, est assise sur un escabeau ; elle a dénoué ses cheveux, qui tombent sur ses épaules et tient d'une main un peigne, de l'autre, un miroir. Devant elle, Aristote s'est mis à quatre pattes et attend le moment d'être chevauché. Cette sculpture date de 1510.

---

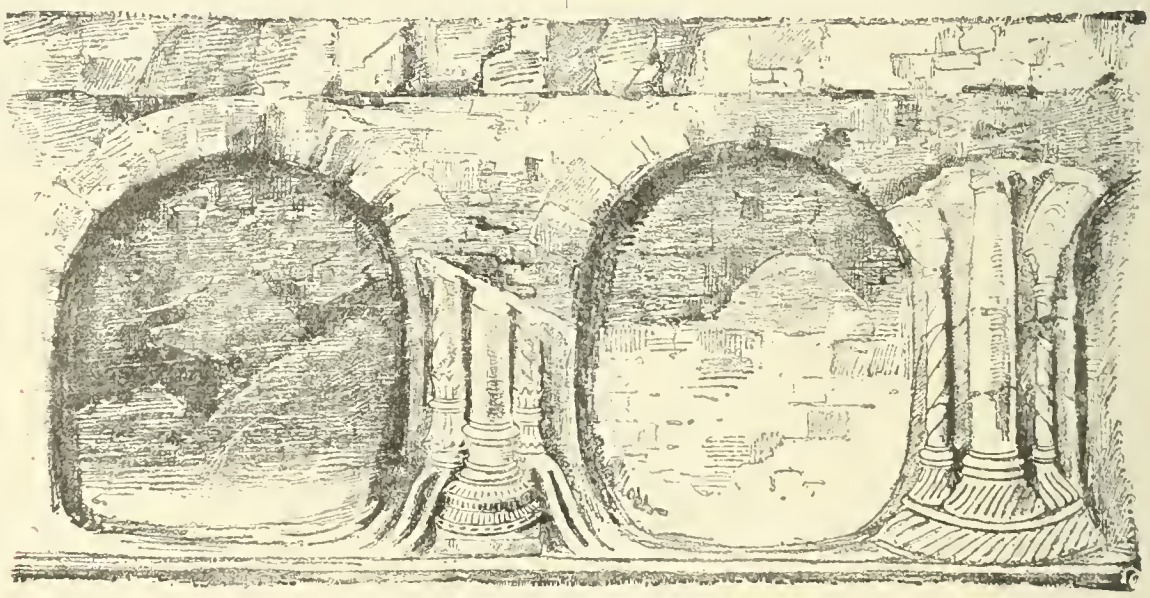
Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. — M. Maeterlinck, dont nous faisions connaître dans notre dernière livraison les recherches sur Roger Van der Weyden, s'attache à établir que Roger, s'il fut Tournaisien de naissance, était Flamand d'origine et probablement le fils d'Henry Van der Weyden, sculpteur louvaniste, qui fut employé, en 1424, au palais du duc de Brabant Jean IV. Cette qualité de sculpteur de Van der Weyden major explique ses relations avec le grand centre sculptural et lapidaire, qu'était Tournai à cette époque, et rend plus probable l'hypothèse antérieurement émise par M. Maeterlinck, que Roger aurait manié le ciseau et l'ébauchoir du sculpteur, comme aussi les fréquents séjours faits à Louvain par ce grand peintre, qui y laissa de ses œuvres et même de ses chefs-d'œuvre. On se rappellera que M. le prof. Hulin lui attribue les peintures murales découvertes dans la collégiale de Saint-Pierre.

# Bibliographie.

ROMANISCHE BAUKUNST UND ORNAMENTIK IN DEUTSCHLAND, von TH. KUTSCHMANN. Erste Serie, 30 zumeist Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text.

L'ARCHITECTURE ROMANE ET SON DÉCOR EN ALLEMAGNE, par TH. KUTSCHMANN, 30 planches, la plupart en phototypie, avec texte explicatif. Première série. Prix : 30 marcs, la série, Bruno Hessling, Berlin et New-York.

VOICI une étude qui, au point de vue géographique, n'embrasse pas une contrée étendue, et qui est également fort limitée dans l'espace chronologique. Au point où nous en sommes, quant à l'étude de l'architecture du moyen âge, cette méthode est la seule rationnelle. Il n'est plus permis de s'en tenir aux généralités. L'auteur s'est attaché à une série de monuments appartenant aux premiers siècles de la période romane : ils sont pour la plupart aussi intéressants au point de vue historique que sous le rapport de l'art dont ces édifices sont l'expression. M. Kutschmann ne s'est cependant pas placé simplement sur le terrain archéologique. Il est artiste, et, dans quelques lignes d'introduction, il fait ressortir que dans la série de monuments de la période romane qu'il étudie et dont il donne des reproductions, on trouve comme construction, mais surtout comme décor; une richesse vraiment inépuisable de motifs très suggestifs pour l'artiste qui sait voir et méditer. Son imagination pourra aisément lui inspirer des formes nouvelles se rattachant à des formules anciennes, et se servir de ce que l'art roman nous a légué, pour le développer dans un sens applicable aux temps actuels. Le style gothique, dit-il, a eu sa décadence, tandis qu'il n'en n'est pas de même du style roman. Cette remarque est très juste assurément, mais cela tient à ce que l'entière floraison du style roman aboutit au style ogival.



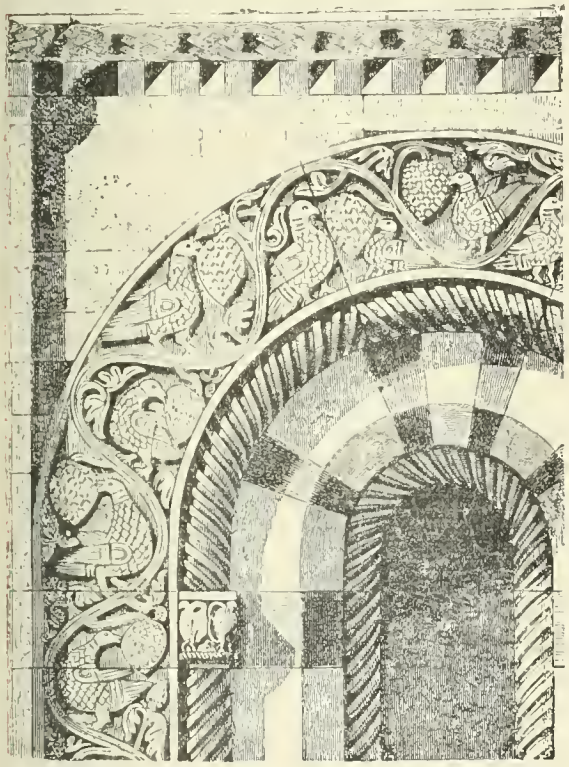
Revêtement en stuc de la crypte, avant la restauration.

Le groupe de monuments étudiés et reproduits dans cette première série appartient, par les fondations et les constructions primitives, à la première période du style roman ; plusieurs à la seconde moitié du X^e siècle, aux environs de l'an mille, dont les terreurs, à en croire certains historiens trop crédules, auraient paralysé toute initiative, tout esprit d'entreprise. Si cette singulière affirmation n'avait été mainte fois démentie, les couvents et les églises fondés en Saxe suffiraient à prouver que la prétendue terreur y a surtout inspiré de grandes fondations et fait surgir de grands édifices.

Les monuments étudiés sont principalement la belle église castrale de Quedlinbourg, à laquelle déjà Kugler avait consacré une bonne étude (1). Le monument a malheureusement subi depuis une trop radicale restauration. Déjà en 997

1. *Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg.* Kugler, *Kleinere Schriften und Studien*, t. I, pp. 541-637.

Mathilde, fille de l'empereur Henri I, et la première abbesse du couvent attaché à l'église, s'était vue forcée de l'agrandir. L'empereur Otton I aurait même employé des artistes italiens à cette œuvre importante. Viennent ensuite des études sur une série d'églises de la même famille et à peu près de la même époque. L'église abbatiale de Gernrode, fondée en 961 par le margraf Gers, celle de Frose, dont la fondation remonte à l'année 954 ; les églises du couvent de Groningen, de Drubeck, d'Isenbourg et de Huysburg ; l'abbaye d'Isemburg offre un réfectoire voûté du XII^e siècle, particulièrement remarquable ; enfin, l'importante église de N.-D. d'Halberstadt.



Encadrement d'une fenêtre à Saint-Abbondio (Côme).

Dans ces études successives on voit que l'auteur, comme il l'a annoncé d'ailleurs, a cherché à mettre particulièrement en relief le caractère régional, l'influence des races et l'expression de leur sentiment particulier dans la construction et la décoration des monuments.

Selon M. Kutschmann, la Saxe et les provinces rhénanes présentent deux courants opposés dans les manifestations de l'art architectural. Les contrées rhénanes offrent dans les monuments les effets rétroactifs de l'art antique se produisant de la manière la plus marquée. Les souvenirs de l'architecture antico-romaine y dominent longtemps, tandis qu'en Saxe on voit, au contraire, sous la protection puissante de l'empereur Henri I et l'impulsion de la dynastie des Ottons germer et fleurir un art vraiment autochtone, un art qui mérite le nom de national, qui n'eut avec l'antiquité que des rapports purement théoriques. C'est aux monuments de cette dernière catégorie que l'auteur consacre les prémices de son travail. Les planches nombreuses, très détaillées et où une large part est faite aux éléments décoratifs, chapiteaux et bases de colonnes, frises, hauts reliefs et ornements de toute nature, sont excellentes. Elles accusent un mélange d'art tantôt barbare et tantôt déjà très développé, souvent étrange, mais toujours très intéressant. Des affinités avec l'art lombard sont parfois très sensibles. N'est-il pas curieux de constater qu'une frise décorative considérable, contournant l'abside de l'église de Quedlinbourg, paraît copiée textuellement d'un décor plastique qui se trouve autour d'une fenêtre à S. Abbondio de Côme ? Il est vrai, d'autre part, que nous savons l'influence importante des artistes allemands exercée dans le Nord de l'Italie à une époque de plusieurs siècles antérieure à la Renaissance [1].

Une particularité très curieuse dans le décor plastique des monuments étudiés par M. Kutschmann, ce sont les hauts reliefs en *stuc*, aux XI^e et XII^e siècles. C'est là un élément qui, dans la plupart des autres contrées, n'apparaît qu'avec la pleine floraison du style rococo. Il résulte du reste de l'ensemble de l'ornement plastique qu'une grande liberté doit avoir été laissée aux imagiers et tailleurs de pierre. Le constructeur paraît avoir abandonné à des spécialistes l'initiative et la responsabilité de cette partie de l'œuvre.

J. Helbig.

---

DER PSALTER ERZBISCHOF EGBERTS VON TRIER, CODEX GERTRUDIANUS IN CIVIALE. HISTORISCHE-KRITISCHE UNTERSUCHUNG, von H. V. Sauerland. Kunstgeschichtliche Untersuchung von Haseloff. 214 S. mit 108 Abbildungen auf 62 Lichtdrucktafeln, gr. in-4°. Trier. Selbstverlag der Gesellschaft fur nützliche Forschungen, 1901.

LE PSAUTIER D'EGBERT DE TRÈVES, CODEX GERTRUDIANUS A CIVIALE. ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE, de H. V. Sauerland. Étude archéologique de A Haseloff, 214 pp. et 62 planches en phototypie. Grand in 4°. Trèves. Édité par la *Société des études utiles*, 1901.

---

1. V. *L'art plastique dans la Haute-Italie*, par G. Zimmermann. *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 68.

Je regrette de ne pouvoir consacrer qu'un petit nombre de lignes à cette publication très savante, très approfondie, et importante au point de vue de l'histoire de la peinture d'une époque encore imparfaitement connue. Pour en apprécier toute la valeur et en faire connaître la substance, il faudrait une place beaucoup plus considérable que celle dont nous pouvons disposer dans nos notices bibliographiques. Il convient cependant d'annoncer l'étude entreprise par deux savants, qui, — chose qui n'est pas toujours à noter, — ont complètement réussi à élucider la valeur historique de l'œuvre qu'ils se sont chargés d'examiner.

La publication « *Die Miniaturen des Codex Egberts* » du très regretté Franz-Xavier Kraus, faite avec la science connue de l'auteur, accompagnée de planches d'une véritable valeur archéologique, porta MM. Haseloff et Sauerland à entreprendre un travail de même nature, et de rendre accessible au monde savant, au moyen d'une étude consciencieuse, un monument de la peinture sur parchemin, très connu des érudits à la vérité, mais moins célèbre pourtant, à savoir le Psautier d'Egbert conservé à Civiale. Le but a été atteint d'une manière remarquable.

Les recherches perspicaces et très savantes entreprises par M. Sauerland établissent clairement l'historique du Psautier.

L'archevêque Egbert (977-993) a fait écrire et peindre ce livre pour son église par un moine du nom de Ruodprecht, et non l'évêque Ruobert. L'artiste y a peint quatre images dédicatoires, et les effigies,— idéales sans doute,—des quatorze saints prédécesseurs d'Egbert, sur le siège épiscopal. Le livre a eu une destinée assez agitée, dont M. S. parvient à reconstituer l'histoire. A peu près un siècle après la mort d'Egbert, le précieux volume se trouve en possession de la princesse polonaise Gertrude, petite-fille du comte palatin Ezzo, femme du prince russe Isjaslaw, et mère du prince Jaropolk II († 1087).

Cette princesse fit mettre plusieurs ajoutes à l'œuvre originale : cinq miniatures, exécutées par un peintre russe, un calendrier, un certain nombre de prières, qui ont particulièrement pour objet le salut de l'âme de son fils. Vers le milieu du XII^e siècle, le manuscrit passa de la Pologne à l'abbaye de Zwiefalt, qui marque sa prise de possession en ajoutant au calendrier l'obituaire des principaux bienfaiteurs de la maison religieuse. Vingt ans plus tard, l'abbé fit don de ce livre à la famille du comte d'Andeks, dont hérita la famille de sainte Élisabeth de Thuringe. Cette dernière, à son tour, fit cadeau du codex à un sien oncle, Berthold, patriarche d'Aquilée, d'où le précieux livre parvint enfin à Civiale, résidence du patriarche et où le psautier d'Egbert se trouve encore.

Il aurait été difficile assurément d'établir avec plus de précision l'histoire de la création de ce monument qui date des environs de l'an mille, et d'en poursuivre la destinée jusqu'à nos jours. A l'étude si complète, couronnée d'un entier succès, viennent s'ajouter les investigations archéologiques de M. Haseloff ; elles ont été également fécondes et ne paraissent pas de moindre valeur.

Grâce à l'examen comparé d'un grand nombre de manuscrits à miniatures à peu près contemporains du Psautier d'Egbert, grâce aussi à un recueil de très nombreuses photographies, dont, pour bonne partie, l'auteur a exécuté lui-même les clichés, et à plusieurs voyages entrepris à la recherche des points de comparaison, M. Haseloff est parvenu à fixer quelques points très importants pour l'art de l'enluminure du XI^e siècle. C'est ainsi qu'il est parvenu à établir que Ruodprecht, le peintre du Psautier d'Egbert, est le même enlumineur auquel on doit l'évangéliaire de l'abbaye de Ponsocq, de la Bibliothèque nationale de Paris. Selon lui, les deux livres du moine Ruodprecht se rattachent à une importante série de manuscrits du X^e siècle, dont il fait l'énumération détaillée et l'étude. Enfin, de toutes ses recherches le savant auteur conclut, qu'au point de vue du style et du caractère particulier, ces manuscrits trouvent en quelque sorte leur point de départ dans l'évangéliaire carolingien d'Ada, conservé à Trèves. Enfin, il arrive à cette autre conclusion que, aussi bien comme calligraphie que comme peinture, le Psautier d'Egbert est originaire de l'île de Reichenau, où, comme on sait, une importante école de peinture s'est développée à cette époque.

D'autre part, M. Haseloff réclame pour les moines enlumineurs de Trèves, la création de tout un groupe considérable de manuscrits du X^e siècle, parmi lesquels il range le sacramentaire de Lorsch conservé à Chantilly, l'évangéliaire de la Ste-Chapelle de Paris, et plusieurs autres livres précieux, dont il fait l'énumération.

On voit que les conclusions très justifiées auxquelles aboutissent les études des deux savants, ont une importance considérable pour l'histoire de la peinture à une époque qui n'avait pas été suffisamment étudiée. C'est un vrai rayon de lumière projeté sur l'époque qui suit le règne de Charlemagne.

Les très nombreuses phototypies qui accompagnent cette publication, donnent l'idée d'un art encore barbare, mais non sans grandeur et qui cherche à se débarrasser des langes de la décadence.

Il est à regretter que dans ces planches on n'ait pas ajouté quelques reproductions en couleur.

Lorsqu'il s'agit des caractères d'une école de peinture naissante, l'harmonie des couleurs est un élément éloquent que l'on ne saurait négliger puisqu'il s'agit de donner l'idée précise des conceptions d'une époque déterminée.

J. H.

---

DIE KIRCHENTHÜR DES HEILIGEN AMBROSIUS IN MAILAND. EIN DENKMAL FRUHCHRISTLICHER SCULPTUR. Adolf GOLDSCHMIDT. Mit 6 Lichtdruck Tafeln.

LA PORTE DE L'ÉGLISE SAINT-AMBROISE A MILAN, UN MONUMENT DE LA PREMIÈRE PÉRIODE CHRÉTIENNE, par Adolphe GOLDSCHMIDT. In-8°, 30 pp. et 6 planches en phototypie. Heitz et Mündel. 1902. Prix : 3 marcs.

Voici une étude qui, ne comprenant qu'un petit nombre de pages, offre cependant pour l'art des premiers siècles de l'ère chrétienne un grand intérêt. C'est une véritable découverte que l'auteur a faite dans des conditions qui méritent d'être rapportées.

En étudiant au dépôt des archives de l'église St-Ambroise à Milan, M. Goldschmidt remarqua deux bas-reliefs en bois, très frustes, très maltraités par le temps, mais dans lesquels il crut reconnaître un travail de style antique romain, et qui, à en juger par la forme, pouvaient avoir servi de panneaux à une porte. Les ayant examinés de près, la pensée lui vint de s'assurer s'il n'y avait pas quelque rapprochement à faire entre ces débris et la porte d'entrée principale de l'église. Ayant fait ouvrir celle-ci, et l'ayant fait débarrasser des treillis en fer qui couvraient à peu près complètement les vantaux, il reconnut que ces derniers paraissaient intacts à première vue ; ils étaient enduits d'une couleur verdâtre imitant le bronze et donnant à l'ensemble un aspect homogène. Cependant, dans l'ordonnance et par la division en panneaux, irréguliers dans leur hauteur, mais d'égale largeur, les vantaux avaient l'ordonnance des portes antiques. Toutefois, cette forme a été reprise à l'époque de la Renaissance, et les reliefs qui ornent les panneaux portaient sensiblement le caractère et le style de l'art baroque. D'autre part, une certaine raideur dans les figures et la simplicité de la composition faisaient naître la pensée, que peut-être on se trouvait en présence de la copie d'une porte antique. La correspondance exacte, en ce qui concerne la mesure des panneaux de la porte et celle des deux panneaux sculptés conservés aux archives, augmentait considérablement la vraisemblance d'une copie de cette nature. Enfin, poursuivant ses investigations, M. Goldschmidt trouva des deux côtés de la porte, auprès des anneaux qui servent à l'ouvrir, deux petites plaques en bronze, de style rocaille, avec cette inscription.

QUOD RELIGIO PEREGRINORUM IMMINUIT
RESTITUITUR ANNO IUBILEI MDCCL.

Il se demanda dans quel sens il s'agissait d'entendre le mot « *restituitur* ». La porte compromise par la piété des fidèles (c'est-à-dire détruite par l'enlèvement des parcelles, emportées comme des reliques) avait-elle été réparée en 1750, ou bien remplacée par une porte neuve ? un coup d'œil superficiel jeté sur l'ensemble faisait admettre cette seconde interprétation ; un examen un peu minutieux au contraire imposait la première.

M. Goldschmidt, après avoir étudié la porte dans toutes ses parties, acquit la conviction que, dans l'ensemble, c'était bien l'ancienne porte qu'il avait sous les yeux, et un travail du temps de saint Ambroise. Il se trouva ainsi tout à coup en présence d'un monument vénérable, qui, bien que placé dans un endroit où chaque jour passent des centaines d'étrangers avec l'intention de voir et parfois d'étudier une église des plus célèbres, était resté complètement ignoré dans l'histoire de l'art et inconnu dans la littérature qui s'y rapporte. Ajoutez à cela que c'est une œuvre d'art, peut-être unique, en rapport direct avec l'un des célèbres Pères de l'Église ; qui a été confectionnée sous les yeux, probablement même sur les indications de saint Ambroise.

Une fois cette conviction acquise, on comprend que M. G. se mit à étudier avec le plus grand soin le monument qui s'était révélé à lui, à faire la reconnaissance de ce qui existait du travail primitif et le départ de ce qu'il convient de mettre sur le compte de la restauration de 1750. Il poursuivit ses recherches et ses investigations avec autant de science que de perspicacité. L'étude que nous signalons est le résultat victorieux de son examen, nous ne pouvons guère en donner que la substance, sous peine de traduire toute la brochure qui, au surplus, offre un intérêt suffisant pour justifier semblable travail.

La porte fortement endommagée par les pèlerins qui, pendant des siècles, en enlevaient des fragments pour les emporter à titre de reliques, a exigé une réparation radicale au milieu du dix-huitième siècle ; la dévotion dont elle était l'objet repose sur la légende généralement admise que c'était la porte identique que saint Ambroise avait fermée lorsque l'empereur Théodose s'était présenté à l'église sans avoir satisfait

à la pénitence qui lui avait été infligée, après la cruauté avec laquelle il avait puni les révoltés de Thessalonique. Cet acte du saint évêque était considéré comme l'affirmation de la primauté du pouvoir spirituel sur la puissance temporelle des empereurs.

Dans l'état primitif, dont la disposition a été conservée, chaque vantail est divisé, dans la hauteur, en cinq panneaux représentant des scènes de la vie du roi David, conçues non seulement dans un sens historique, mais encore dans un sens symbolique. Ces scènes plastiques étaient encadrées dans un fort assemblage et entourées d'un décor offrant le caractère végétal, dont le style se rapporte très bien à celui des reliefs traitant des scènes bibliques.

Ces reliefs ont beaucoup souffert par l'action du temps, la dévotion des pèlerins et surtout par la restauration qui a cherché à réparer les dommages devenus trop sensibles pour ne pas y porter remède.

C'est surtout la partie inférieure, mieux à portée des pèlerins, qui a souffert. Plusieurs panneaux ont été entièrement remplacés, et l'on ne saurait même assurer que l'artiste restaurateur se soit, quant au sujet, conformé à ce qui existait encore de l'œuvre originale. Les deux panneaux, conservés aux archives, sont extrêmement précieux, malgré leur état fruste, en ce qu'ils ne sont altérés par aucun travail moderne.

Tous les reliefs ont considérablement souffert, surtout dans les parties saillantes ; les têtes et les mains sont généralement renouvelées, et très souvent, lorsque l'action d'une figure réclamait la saillie de la main et de l'avant-bras, l'artiste restaurateur ne les a pas remplacés ; il s'est arrangé de façon à ce que le personnage a l'air de tenir le bras derrière le dos. Cependant l'auteur de l'étude a pu déterminer, d'une manière précise, le sujet de toutes les compositions bibliques. Dans les planches qui accompagnent son étude, il a soin d'indiquer par des taches noires, les parties restaurées de ces reliefs. Elles sont, hélas ! fort nombreuses.

Les conclusions de M. G. sont établies avec science et ajoutent notablement à l'intérêt de sa découverte. Avec la critique historique moderne, il croit peu à la matérialité de l'acte par lequel saint Ambroise aurait refusé l'entrée de sa cathédrale à l'empereur Théodose. Mais les sujets symboliques empruntés à l'histoire de David, représenté comme champion de l'Église, et parfois la personnifiant symboliquement, pourrait être une allusion ou un souvenir de l'acte du saint évêque. Celui-ci, dans ses écrits, cite souvent le roi-prophète, qui semble pour lui une figure de prédilection ; d'ailleurs, comme lui, Ambroise a été poète ecclésiastique. Il a pu très bien présider à la confection de la porte et à l'ordonnance des thèmes qui y sont traités. La date du conflit entre Théodose et l'évêque se rapporte très probablement à l'année 390. La construction de la basilique fut commencée en 379, et elle fut consacrée en 386. Le style de tout ce qui est primitif dans la porte décrite se rapporte à la fin du IVe siècle. Il y a donc dans toutes ces dates une concordance qui a sa valeur. On objectera peut-être que toute la basilique de Milan a été rebâtie au XIe siècle ; cela est exact, mais on sait aussi que cette reconstruction s'est faite exactement dans les dimensions et sur le plan même de la basilique Ambrosienne ; il est très probable qu'on aura laissé à la même place l'entrée principale, et utilisé ainsi les vantaux qu'entourait déjà la vénération populaire. L'étude de cette porte donne même une certitude à cet égard.

On le voit, l'étude de M. Goldschmidt apporte, en une trentaine de pages, une contribution de grande valeur à l'histoire de l'art, très intéressante, peu connue, et dont les monuments, si l'on l'excepte les sarcophages, sont d'une très grande rareté. J'ai fait connaître, en son temps, le volume publié par M. le Dr Wiegand sur la porte de l'église Ste-Sabine à Rome (1), monument de l'art plastique de la première moitié du Ve siècle. La porte de la basilique St-Ambroise serait antérieure d'un demi-siècle au moins. C'est donc le premier chaînon d'une série de monuments de l'art chrétien sorti des catacombes, et qui trouve, au milieu du VIe siècle, une sorte d'épanouissement dans la chaire de l'évêque Maximien à Ravenne. J. H.

---

FONDATION EUG. PIOT, — MONUMENTS ET MÉMOIRES publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous la direction de MM. G. PERROT, et R. DE LASTEYRIE, membres de l'Institut. — Paris, Leroux, 1899, 1900, gr. in-4° ; fascicules XII et XIII (2).

XII. — La boîte en os, représentant la naissance d'Apollon et de Diane, au Louvre, est bien un monument de l'Antiquité ; mais M. Hans Græven sait mieux que personne nous montrer comment ces petits monuments du paganisme purent survivre à tant de fâcheux accidents malgré leur fragilité. C'est qu'avec la religion chrétienne ils se transformèrent en objets liturgiques, en pyxides à encens, en boîtes aux saintes huiles. Nous ne le suivrons pas dans la description du sujet ; c'est une question tout à

1. V. *Revue de l'Art Chrétien*, Année 1900, pp. 439-440.
2. *Ibid.*, p. 265.

fait spéciale, sur laquelle je décline toute compétence; pourtant, je suis étonné de ne pas voir le savant auteur, toujours si bien informé, lui comparer le rhyton de Trieste, dont le groupe central me semble bien proche parent du groupe principal de cette pyxide.

Pour les lecteurs de la *Revue*, je crois très intéressant de reproduire ici l'énumération si précise des quinze pyxides actuellement connues : Bobbio. — Bologne. — Florence (2). — Londres. — Sens. — Vienne. — Wiesbaden. — Xanten. — Zurich. — Fabriano (2). — Athènes. — Karlsruhe. — Munich. — Louvre. — A la page 160, on trouvera, en note, les ouvrages dans lesquels elles ont été publiées.

Depuis quelques années, M. Marquet de Vasselot parcourt l'Allemagne, étudiant les merveilleux trésors d'églises qu'elle a conservés. Les résultats de ses recherches sont des plus importants. *Le coffret de Quedlinbourg, dit d'Othon I*, dont nous trouvons ici deux admirables héliogravures et plusieurs excellentes gravures de détails, est un monument bien intéressant, non pas seulement par la richesse de sa décoration, mais surtout par une date de restauration, gravée sur la plaque niellée qui forme le fond du reliquaire; nous y reviendrons tout à l'heure.

Le coffret se compose de quatre morceaux d'ivoire sculptés, encastrés dans une monture d'or filigranée, enrichie de gemmes et d'émaux. Le couvercle est formé d'une grande pseudo-émeraude entourée de rinceaux d'or, semblables à ceux des côtés. Mais toutes les parties du coffret sont-elles contemporaines les unes des autres?

L'inscription nous apprend que la cassette fut faite (?) du temps de l'abbesse Agnès, que M. M. de V. identifie avec Agnès II, fille de Conrad de Meissen, abbesse, de 1184 à 1203. Les ivoires datent-ils aussi de ce temps? De rapprochements très intelligents avec les ivoires de Munich, d'Aix, dont nous avons ici de bonnes gravures, l'auteur croit pouvoir les attribuer au XI^e siècle et les rattacher à la région du Hartz (Saxe prussienne) ; c'est très vraisemblable.

La monture, elle, est de la fin du XII^e, l'inscription en fait foi. Et cependant M. M. de V., dans une note, exprime son incertitude : sans cette abbesse, il aurait daté la plaque seulement de la première moitié du XIII^e siècle. Eh bien! il aurait eu raison. Car, si la plaque fournit la date 1184 1203, il est impossible qu'elle ait été exécutée avant le retour des Croisés, puisque les reliques mentionnées sont de celles *découvertes* en 1204 à Constantinople ; elles furent probablement rapportées en même temps que celles d'Halberstadt, en 1206. Ce qui n'empêche que l'inscription peut parfaitement indiquer une chose très vraie, que la monture a été faite par Agnès ; mais elle ne dit pas qu'elle-même, — elle, inscription, — a été gravée en même temps. Il n'en reste pas moins certain que les émaux, que les filigranes, eux, sont de la fin du XII^e siècle; ils datent par conséquent une technique que nous connaissions, mais sans pouvoir, jusqu'à présent, lui assigner une époque aussi précise.

Je trouve ici, par exemple, un point que j'aurais voulu voir éclaircir. Quels rapports peuvent bien exister entre les Apôtres et les signes du Zodiaque qui surmontent chacun d'eux? Grâce à ces signes, aurait-on pu les reconnaître ?

Je ne renverrai pas M. M. de V. aux études symboliques de M. de Charencey, pas plus qu'à l'abbé Aubert. Mais ce n'est pourtant pas sans motif que saint Anastase le Sinaïte (✠ 620) écrivait dans un style qui rappelle celui de saint Méliton : « Zodiacus, circulus ecclesiae, nempe duodecim stellarum apostolicarum (*Hexameron*, lib. IV) ». Il y a donc eu, pendant tout le moyen âge, une relation symbolique entre les douze fils de Jacob, les douze pierres du rational, les douze apôtres, les douze signes du Zodiaque. Jusqu'ici les textes n'ont pas été suffisamment approfondis, pas plus d'ailleurs que ne sont définitivement acceptés les douze noms des apôtres représentés sur les monuments eux-mêmes.

Comme tout ce qui sort de la plume de M. G. Schlumberger, le très court article qu'il consacre à *Un coffret byzantin d'ivoire du Musée Kircher, à Rome*, est une description très poussée des sujets représentés sur l'ivoire, et l'explication très érudite de l'inscription qui les entoure. Il s'agit certainement d'un coffret de mariage exécuté à l'occasion d'une union impériale ; mais rien ne peut nous donner l'indication de l'Autocrator pour lequel il fut exécuté. M. S. le considère comme du IX^e ou du X^e s., sans vouloir rien préciser, mais en faisant bien remarquer l'intensité de vie de toutes ces petites figures d'hommes et d'animaux, qu'il analyse si admirablement.

Dans les pages suivantes, j'ai remis en lumière *Le camée byzantin de Nicéphore Botaniate*, dont Du Cange avait parlé, mais qui depuis deux siècles avait disparu. Il est actuellement au couvent d'Heiligen Kreuz (Autriche). Son grand intérêt réside bien plus dans la date qu'il porte, que dans la finesse de son travail, car elle nous fait connaître l'état de la glyptique byzantine à la fin du XI^e siècle.

A l'occasion de cette étude, j'ai été assez violemment pris à partie par M. Strzygowsky, dans la *Byzantinische Zeitschrift* (1899, p. 592). Il paraît que j'ai commis le crime d'écrire que le camée était de jaspe : M. Strzygowsky, qui, lui, l'avait

sous la main,et ne s'était jamais douté de son intérêt,prétend aujourd'hui qu'il est en *verde antico*. Il aurait dû cependant se demander : d'abord, combien il est difficile de déterminer les jaspes: ils sont de si nombreuses sortes, que seule la cassure conchoïdale, *terne*, peut en indiquer la matière précise, et je ne pense pas qu'il veuille, ou même qu'on lui permette de casser ce camée pour affirmer son dire: puis, si la chose réellement importante ici n'était pas bien plus spécialement la question d'art que la matière elle-même. Maintenant que, grâce à mon article, il sait où se trouve le camée, j'attends avec impatience et confiance le résultat de son pèlerinage artistique à la Schatz-Kammer de Heiligen-Kreuz.

Si M. Marquet de Vasselot visite l'Allemagne, Dom Roulin semble s'être réservé l'Espagne; il la connaît à merveille. Dernièrement il nous donnait l'excellent *Trésor de Silos ;* les dernières pages du fascicule XII des *Monuments Piot* sont occupées par la description de *la Croix de Villabertran* (Catalogne), presqu'inconnue,même en Espagne.

Rien n'a survécu du mobilier liturgique de Villabertran, sauf cette admirable croix qui mesure 1m95, de hauteur, sur 0,99 de largeur. Elle est d'une forme curieuse, car les bras et la tête sont interrompus dans leur longueur par de grands médaillons circulaires et s'élargissent ensuite en trapèze, pour se creuser en arcs de cercles à leurs extrémités. Le divin Crucifié ne porte pas encore la couronne d'épines, mais deux bandes de métal, largement croisées et clouées. Le Christ est fait d'une feuille d'argent doré appliquée sur une âme de bois : le manteau est garni de quatorze intailles antiques, et d'émaux vraiment intéressants, parce qu'ils sont catalans. Si on compare cette croix au ciborium de Girone, de 1326, et à plusieurs croix qui sont ici reproduites, elle doit avoir été exécutée entre 1326 et 1358. C'est donc une très précieuse page d'archéologie espagnole, si délaissée de l'autre côté des Monts, que nous trouvons ici. Et cependant les pièces anciennes des trésors espagnols, que nous ont déjà révélées M. Marquet de Vasselot et Dom Roulin, nous font entrevoir des richesses ignorées à mettre en lumière et à étudier.

XIII. — Bien que systématiquement nous laissions toujours de côté, dans les fascicules successifs des *Monuments Piot*, les articles qui traitent de l'Antiquité pure, nous ne pouvons réellement passer sous silence une très curieuse étude sur *Les sculptures gréco-bouddhiques du Musée du Louvre*. Car voilà que se révèlent dans les temples de l'Inde des traces, que dis-je, des copies de petits originaux grecs, absolument comme chez nous se retrouvent au moyen âge, dans nos cathédrales, des copies de petits monuments orientaux. Et quand j'examine cette guirlande d'amours, trouvée près de Charsadda (district de Peshawar), quand je remarque ces tritons, de Shabbaz-Garhi, d'influence si nettement hellénique, quand j'étudie l'admirable statue de Bodhisattva, je n'ai pas le droit d'éprouver ici plus d'étonnement que devant le chapiteau persan de la cathédrale de Chartres, devant les Indoues exquises de Saint-Sernin de Toulouse. Ce chapitre, qui paraît au premier abord si étranger à nos études, vient donc confirmer la théorie de l'influence des petits monuments sur l'art des pays éloignés, que j'ai été, il y a bien longtemps, un des premiers à indiquer

Je n'ai point à parler de l'étude sur *Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne*. Il ne m'est permis que de signaler les merveilleuses reproductions que l'Académie a bien voulu faire graver de ce précieux monument de l'orfévrerie chrétienne du IVe siècle, que j'ai eu l'heureuse chance de pouvoir examiner à loisir, alors qu'il est caché à tous les yeux. D'ailleurs, je ne saurais mieux faire que de renvoyer mes lecteurs aux très aimables lignes que notre savant directeur, M. Jules Helbig, a bien voulu lui consacrer dans la *Revue* (1901, p. 251).

Tout ce qu'il était possible de dire sur le précieux *Ivoire Barberini*, que vient d'acquérir le Louvre, a été imprimé par M. G. Schlumberger. Des esprits tristes, comme M. Strzygowski, n'admirant qu'eux-mêmes et leurs travaux, malheureusement souvent inférieurs, bien qu'ils prétendent au monopole de prophètes non seulement dans leur pays, mais au delà de leurs frontières mêmes, peuvent trouver que seize pages sont courtes pour décrire ce petit monument. Ils oublient que nous sommes en France, et pas de ceux qui au bout de dix pages attendent encore le verbe, comme disait Bismarck. Nous n'avons donc à tenir aucun compte de critiques, où le dépit d'avoir été devancé par un Français perce à travers chaque mot, et nous nous pénétrerons de ces lignes si nourries, si érudites qui suffisent amplement à notre instruction.

On ne sait rien de l'époque de l'entrée de l'ivoire dans le Musée de la famille Barberini, rien de ses pérégrinations antérieures : quatre lignes suffisent donc parfaitement pour nous apprendre la chose : le reste est consacré à la description du panneau central (h. 0,20, l. 0,135), qui représente un empereur sur un cheval qui se cabre. Cette plaque était encadrée de quatre bandes d'ivoire, dont trois seulement sont par-

venues jusqu'à nous. La bande supérieure représente le Christ, la bande inférieure une Victoire en marche, entourée de Barbares, la bande latérale de gauche, un lieutenant de l'empereur, très probablement. Toutes ces représentations, M. S. les discute et nous persuade que l'empereur est Justinien, qui devait être accompagné de Bélisaire et de Narsès, les deux principaux artisans de sa grandeur militaire.

Toute discussion sur le lieu de la fabrication de cette pièce serait oiseuse ; cependant une question toute nouvelle s'est posée devant le savant archéologue. Au revers, existent des traces d'écriture fort ancienne ; M. Omont, consulté, y découvrit la longue liste, en écriture mérovingienne, de plus de trois cent cinquante défunts, parmi lesquelles on remarque, d'abord, les noms des rois d'Austrasie, puis ceux de plusieurs personnages qui paraissent avoir appartenu aux communautés chrétiennes des bords du Rhin, et particulièrement du diocèse de Trèves.

Ce serait alors un de ces vénérables diptyques, sur lesquels on inscrivait et on lisait pendant l'office, les noms des bienfaiteurs vivants ou morts, empereurs et rois, patriarches et évêques, prêtres et laïcs.

La découverte est donc très importante, puisqu'elle nous apprend quelque chose sur les origines inconnues de ce magnifique objet d'art, dont M. Strzygowski n'avait pas soupçonné les attaches allemandes, hélas !

La *Mosaïque portative de Vich*, en Catalogne, dans son cadre précieux, n'a encore été ni signalée, ni reproduite, dans aucune publication française. Le personnage qu'elle représente, bien effacé malheureusement, est vu de face, à mi-corps : il est vêtu de la *pœnula*, et porte l'*omophore* chargé de croix : de la main droite il bénit, de la gauche il tient un codex : la lecture de l'inscription qui l'accompagne n'est pas sans présenter de difficultés ; cependant on peut y déchiffrer : O ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC.

Comme il bénit à la grecque, le R. P. Dom Roulin, l'auteur de cet intéressant mémoire, en profite pour donner d'excellentes photographies de mains *modernes* bénissant à la grecque et à la latine, assez souvent confondues d'ailleurs. L'encadrement composé de huit circonférences et de huit losanges alternés est exquis ; les losanges sont filigranés d'or sur un fond de vermeil, et les circonférences, garnies de gros médaillons convexes, ornés d'entrelacs repoussés.

Mais si D. Roulin décrit minutieusement cette fort belle pièce, il lui a été impossible d'en reconstituer l'histoire. Vient-elle de Constantinople après 1204, vient-elle de l'émigration qui suivit la conquête turque de 1453 ? Aucun indice ne permet de présenter une opinion plutôt qu'une autre. L'auteur se contente donc d'apporter une très intéressante contribution à la série des petits monuments byzantins si précieux pour l'histoire de l'archéologie médiévale.

F. DE MÉLY.

---

MYTHOLOGIE FIGURÉE DE L'EDDA, par L. DUVAU. Extrait du *Journal des Savants*, septembre 1901.

C'est plutôt extraordinaire de faire le compte-rendu d'un compte-rendu : mais les articles bibliographiques du *Journal des Savants* sont de véritables études, très fouillées, pleines d'aperçus nouveaux et de révélations. Telles ces pages qui, au premier abord, peuvent paraître si étrangères à nos travaux et qui, au contraire, s'y rattachent très étroitement.

M. Duvau étudiant un livre qui vient de paraître en Angleterre [1], passe en revue les mythes runiques sculptés sur les plus anciens monuments du christianisme anglo-saxon et nous fait toucher du doigt le mélange continuel des scènes du christianisme et des légendes de l'*Edda*, dans ces régions où les Vikings s'étaient trouvés en contact avec la population celtique qui devait le fond de sa culture, directement ou indirectement, aux moines irlandais.

Et sur ce point la croix de Halton est de la plus haute importance ; car, si sur une de ses faces elle représente la Vierge Marie et St Jean au pied de la croix, sur une autre on y voit un forgeron assis à sa forge : il tient son marteau levé. Sous la forge, deux soufflets ; au-dessus un marteau et des pinces, puis le corps d'un homme décapité, et à sa droite une énorme paire de pinces et une épée. Dans un compartiment voisin, divisé en deux parties, on voit, au bas, un homme, debout devant une sorte d'entrelacs ; il porte un doigt à sa bouche ; sur sa tête, des branchages au bout desquels sont perchés deux oiseaux.

On chercherait vainement dans les *Écritures*, l'explication de ces scènes, mais on les trouve facilement dans l'*Edda*. Ce sont les illustrations très exactes de la légende de Sigurd-Sigfrid ; c'est le forgeron Réginn, exécutant pour Sigurd l'épée appelée Gramr, avec laquelle Sigurd va tuer Fafnir, gardien de l'or du Rhin. Sigurd fait griller le cœur de Fafnir, tandis que les pies, sur un arbre, racontent son histoire.

Et M. Duvau note que ces sculptures sont plus anciennes que les monuments mi-païens,

1. Calverley (Rev. William Slater). *Notes on the early sculptured Crosses, Shrines and Monuments in the present diocese of Carlisle*, edited by W. G. Collingwood. Kendal, T. Wilson 1899, XXVIII-319 p. in-8°, avec de nombreuses planches et figures dans le texte.

mi-chrétiens des pays scandinaves, qui n'en sont qu'une imitation, œuvre de ces hommes venus des « terres de l'Ouest » suivant la *Landnámabók* islandaise, croyant à saint Colomban, sans être chrétiens, ou adorant ensemble Jésus-Christ et Pfórr.

Bien curieuses aussi sont les croix de Bewcastle, de Ruthwell, de Gosforth, mais surtout ce coffret runique du Musée Britannique, qui provient de Clermont-Ferrand [1]. Le couvercle représente, entre autres personnages, un archer dont le nom Ægili est l'équivalent du nom norrois connu Egill.

Les deux scènes principales de la façade sont, à gauche, l'Adoration des Mages, aisément reconnaissables à leur aspect et surtout au mot *mægi*, inscrit au-dessus de leurs têtes ; à droite, une scène que l'on ne peut hésiter à rattacher à la légende de Wéland. On y voit le forgeron Volundr tenant dans ses tenailles la tête du fils de Nithuthr, dont il va faire une coupe à boire ; au-dessous est le corps décapité de sa victime. Un peu plus loin, un homme tenant des oiseaux par le cou ; c'est Egill, frère de Volundr, qui de la dépouille des oiseaux qu'il parvint à tuer, fit des ailes pour permettre à son frère de s'échapper du lieu où, rendu incapable de marcher, il était retenu par le roi Nithuthr.

Les autres plaques peuvent donner une idée de la culture d'esprit des Northumbriens instruits du VIII^e siècle. Le côté gauche représente Romulus et Rémus, nourris par la Louve ; sur le fond est sculpté un épisode de la prise de Jérusalem par Titus ; enfin, la plaque de Florence représente des dessins et des inscriptions dont l'interprétation est incertaine, mais qui se rapportent peut-être à quelque scène de la légende de Sigurd-Sigfrid ; et dans l'explication des sujets de la croix de Gosford (Cumberland), M. D. précise, bien plus évidemment encore, l'union intime du christianisme et du paganisme. Sur la face occidentale est figuré Loki enchaîné : au-dessus de lui la vipère, dont le venin dégoutte dans le bassin que tient Sigyn, femme de Loki.

Pour le païen, qui voyait cette scène figurée à côté d'autres qui lui étaient familières, Loki enchaîné, le Crépuscule des dieux, pouvaient être l'image de Baldr ; si ce n'était Baldr, ce pouvait être aussi Odinn, « qui pendit à l'arbre, au souffle du vent, neuf nuits entières » et dont la strophe a pu s'appliquer sans grandes difficultés à la Passion de Jésus-Christ.

On voit donc tout l'intérêt que présente cette rapide étude, qui nous fait connaître, en les expliquant, les déformations subies par les traditions primitives, au contact des civilisations celtique et chrétienne, et les combinaisons artistiques dont elles furent les facteurs essentiels.

F. DE MÉLY.

1. Il lui manque une plaque qui est au Musée de Florence.

---

DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'ARMEMENT AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE, par J.-B. GIRAUD. — Lyon, chez l'auteur, 1899, in-4°.

De 1895 à 1902, M. J.-B. Giraud, l'aimable et érudit conservateur des Musées de Lyon, dont la compétence en la question est de tout premier ordre, a réuni, dans une véritable édition de bibliographe, à laquelle les plus difficiles ne sauraient rien reprocher, la série des travaux sur l'armurerie, qu'il a publiés, et que leur dispersion dans des recueils différents rendait malheureusement d'un abord difficile. En 1899, il a pu terminer ainsi un premier volume dans lequel nous trouvons, d'abord, une étude très serrée sur « *Les Épées de Bordeaux et sur les industries du fer dans la Biscaye française, le pays de Guyenne et le duché de Savoie* ».

Partant d'une indication donnée au XIII^e siècle par un auteur arabe, Abulfeda, M. Francisque Michel n'avait pas hésité à attribuer à la capitale de la Guyenne la paternité des fameuses épées de Bordeaux, vantées par les chroniqueurs et chantées par les anciens poètes. C'est contre cette légende que s'élève M. J.-B. G., qui apporte, grâce au dépouillement de récentes publications, un supplément de lumière à cette question vraiment très complexe. Après nous avoir montré qu'on ne saurait faire remonter au delà du XVI^e siècle l'exploitation des mines de fer qui pouvaient envoyer leurs produits dans la capitale de la Guyenne, il est amené à se demander si ce n'est pas à un texte de Montaigne qu'il faudrait demander la solution toute nouvelle qu'il nous propose : « Après Chambéry, le Mont du Chat, au pied duquel se siet un grand lac, et le long d'icellui un château, nommé Bordeaux, où se font des épées de grand bruit, et au giste à Hyenne, quatre lieues, petit bourg ». Quand on sait ensuite qu'on peut faire remonter au XI^e siècle l'établissement des forges de Bordeaux, on ne doit pas méconnaître la valeur d'une dissertation qui prend de tels arguments pour point de départ, en les accompagnant de nombreuses pièces justificatives, tirées des chansons de geste du XIII^e et du XIV^e siècle, des comptes et des archives de Savoie et de Turin.

Vient ensuite l'*Inventaire des épées et des dagues du comte de Salm, à Nancy, 1614*. Dans les 267 numéros qu'il comprend, on rencontre une foule de mots techniques, dont on est heureux de trouver ici l'explication très précise, comme aussi

des généalogies de gentilshommes lorrains, qu'on ne saurait être surpris de découvrir au milieu de ces armures, dont les origines sont des plus aristocratiques.

Il est tout naturel qu'au sortir de l'armurerie de ce grand seigneur, M. G. nous fasse pénétrer dans *La Boutique de Jean Vouvray, armurier à Tours, en 1512*. Son atelier est considérable pour l'époque, sa clientèle de distinction : les Culant, les La Trémoïlle, les Maulevrier. Aucune variété, aucune complication de l'armure ne lui sont étrangères et c'est de nouveau l'occasion pour l'érudit auteur de mettre son grand savoir à la portée de ses lecteurs. Le chapitre se termine par la longue liste des armuriers français et étrangers qui, de 1292 à 1568, viennent s'établir dans ce beau pays de Touraine, dont le charme était tel qu'il retenait bien souvent, pour toujours, ceux qui n'avaient eu d'abord que le dessein de le traverser.

L'histoire d'un certain Stefano Muccio, citoyen Milanais, qui se livre à Lyon à l'importation des armes italiennes, est vraiment instructive. Ce commerce devait donner de fructueux bénéfices, car si nous le voyons traversé par des accidents, comme celui d'une visite intéressée et non payante du baron des Adrets dans la boutique du représentant de Muccio, il n'en demeure pas moins très certain que, dans son testament, il va s'appeler Estienne de Mussis, seigneur marquis de Vaulx-en-Velin, conseiller et maître ordinaire de l'hôtel du roi Charles IX. De l'acte de consignation dressé entre lui et le sieur Aimé Genou, M. G. tire l'intéressante déduction que la buffe d'homme d'armes et les bavettes, qui n'avaient pas trouvé d'acquéreurs, n'étaient, par conséquent plus en faveur sous Charles IX et que ces accessoires défensifs étaient, dès ce moment, remplacés par l'armet et la bourguignotte.

Une très bonne table des matières termine ce très précieux volume qui traite d'une question très spéciale, que bien peu ont abordée jusqu'ici.

F. DE MÉLY.

---

L'ARTE DI GIOTTO, STUDIO CRITICO, par J. M. Palmarini. — (Firenze l'Elzeviriana, 1901.)

L'AUTEUR de cette étude a pris pour exergue :

« Laissez dire, laissez-vous blâmer ; laissez-« vous pendre, mais publiez votre pensée. »

Courier. *Pamphlet des Pamphlets.*

M. Palmarini, en effet, va à l'encontre d'une opinion très répandue que Giotto est le créateur de la peinture moderne. Il cite parmi les prédécesseurs de Giotto, Giunta Pisano, Guido da Siena, Cimabuë, Margaritone, Berlinghieri, Duccio, Ugolino da Siena, et trouve que ces peintres n'ont pas été mis au rang qu'ils méritent dans l'histoire de l'art italien.

Pour plusieurs noms je suis du même avis, notamment pour Guido da Siena et pour Duccio ; il y a aussi des inconnus italiens du XIII^e siècle qui ont égalé Giotto, notamment à Santa Maria Antiqua au Forum Romain, comme je l'ai dit dans la *Revue de l'Art chrétien* de juillet 1901.

L'étude de M. Palmarini est à retenir ; elle n'a qu'un défaut : elle est trop courte ; mais l'auteur saura la reprendre avec ampliations.

GERSPACH.

---

LA ORFEBRERIA COMPOSTELANA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XV, par D. Antonio López Ferreiro.

D. Antonio López Ferreiro, écrivain bien connu, en Espagne, par son érudition et par de sérieux travaux en matière d'archéologie et d'histoire, vient de publier dans la Revue *Galicia Historica* (n° 2° sept. et octobre), la description de deux objets fort remarquables de l'orfévrerie de Compostelle. Ils font partie de la précieuse collection de statuettes en argent, comprise dans le trésor de l'église de Santiago et conservée dans la chapelle même des Reliques de la cathédrale.

Grâce à la double photogravure qui accompagne le texte, nous pouvons nous rendre un compte assez exact de l'habileté des artistes de Compostelle au commencement du XV^e siècle, et du progrès de l'art chrétien en Galice, à la veille du grand mouvement de la Renaissance. Il s'agit de deux petites statues en argent, l'une de saint Jean-Baptiste et l'autre de saint Pierre. Primitivement elles ont appartenu au célèbre D. Lope de Mendoza, archevêque de Santiago ; mais trois ans après la mort de celui-ci, le 13 mars 1448, elles furent achetées par le chapitre de la cathédrale.

Celle de S. Jean-Baptiste est sans contredit la plus ancienne et la plus parfaite. Elle mesure 56 centimètres de hauteur, distribués de la sorte : 5 pour le socle ou piédestal; 44 pour le corps de la statue et 7 pour le nimbe. L'habillement est à la fois sobre et bien disposé; il comprend la tunique de peau de bête, insigne habituel du Baptiste, et par-dessus un ample manteau dont les deux extrémités viennent se croiser devant la poitrine. La statue est entièrement dorée, sauf la figure, le cou, les mains et les pieds. Ces derniers sont recouverts d'émail très fin, couleur de chair. Avec l'index

de la main gauche, le Saint signale un agneau qui est sur la main droite. Il faut reconnaître que le geste n'est pas très gracieux. Le nimbe est de grandeur relativement considérable, et paraît être d'une époque un peu postérieure à la statue. On y lit le nom de S. Jean-Baptiste en dialecte gallégo. Dans cette œuvre d'art, M. Ferreiro croit apercevoir quelques traces de l'influence exercée par l'école française sur les artistes de Compostelle, qui plus d'une fois se sont inspirés de la belle statue de S. Jacques donnée par Geoffroy Cocquerel, au commencement du XIVe siècle.

La seconde statuette représente, comme nous l'avons dit, le prince des apôtres, S. Pierre. Bien qu'inférieure à la première au point de vue de la perfection artistique, elle ne laisse pas néanmoins de mériter l'attention. Elle mesure 60 centim. de hauteur avec le socle et le nimbe. L'attitude du personnage est grave et digne, quoique un peu penchée en avant du côté gauche ; le visage est expressif et les traits assez caractéristiques. La barbe et la chevelure sont conformes au type connu pour les statues et les peintures de S. Pierre. La main droite est presque dissimulée sous les plis du manteau ; elle supporte un livre de riche reliure. Dans la main gauche de l'apôtre l'orfèvre a placé les clefs traditionnelles. Le costume seul se ressent un peu du goût de l'époque ; le caractère des plis semble révéler les tendances de l'école flamande.

Nous offrons à M. Ferreiro nos plus sincères compliments et nous souhaitons, dans l'intérêt des études artistiques, qu'il continue ses travaux et recherches archéologiques sur la Galice, si riche en monuments de l'art chrétien. Nous faisons également des vœux pour le succès de l'intéressante Revue *Galicia Historica*, dont il est le digne directeur.

F. L. Serrano.

---

NOTES SUR LES ARMURES A L'ÉPREUVE, par Ch. Buttin, in-8° de 100 pp. 18 vignettes, Abry, Annecy, 1901.

Nous avons été surpris de recevoir ce curieux opuscule spécialement consacré à l'équipement militaire ou à l'armure de guerre et bien étranger au premier abord à une étude d'art chrétien. Mais, comme l'auteur remonte au XIVe siècle et étudie le costume militaire du moyen âge, il nous a paru que son travail confine d'assez près au domaine de l'archéologie chrétienne pour pouvoir être signalé avec intérêt à plusieurs de nos lecteurs.

L. C.

---

LES QUATRE MADONES ANCIENNES DES PORTES HISTORIQUES DE LA VILLE DE SAINT-RAMBERT-EN-FOREZ, par l'abbé Charles Signerin. — Saint-Étienne, Imp. Théolier, 1901, in-8°, 52 pp. et 4 pl.

L'auteur décrit quatre madones qui se trouvaient autrefois à quatre portes de la ville de Saint-Rambert, et qui ont été heureusement conservées après la démolition des anciennes portes. Ces statues, en bois, représentent Notre-Dame de Pitié (XVe siècle), Notre-Dame de Grâce (XVIIe siècle), Notre-Dame de Bon Secours (XVIIIe siècle) et Notre-Dame de la Porte de Franchise (XVIe siècle).

L. C.

---

MANUEL DE L'HISTOIRE DE L'ART, par Ch. Wickenhagen, traduit par J. Dainville. — Petit in-4°, 26 gravures. Paris. Fischbacher, 1901.

Les Allemands ont précédé les Français dans la publication des Abrégés de l'histoire de l'art. Celui de Lubke est un chef-d'œuvre, et son édition abrégée, traduite en français par M. Koëla, dont nous avons rendu compte ici même, répondait déjà au but que s'est assigné le Dr E. Wickenhagen. Le manuel allemand qu'on doit à ce dernier est inférieur, selon nous, au premier; il n'en a pas moins obtenu un très vif succès en Allemagne, représenté par la vente d'une cinquantaine de mille exemplaires, et l'on comprend que M. Dainville ait entrepris de « l'adapter de l'allemand en français ». — Le volume, bien imprimé et bien illustré, se présente agréablement ; son plan est bien tracé et la vaste matière qui en est le sujet s'y trouve résumée à grands traits d'une façon assez heureuse.

Puisque notre rôle est de chercher les points faibles, nous devons avouer qu'il est traité d'une manière plus superficielle que le *Précis* de Lubke. Nous en donnerons quelques preuves : de la sculpture médiévale on produit quelques œuvres saillantes, mais on n'en indique nullement le caractère spécial par comparaison avec la sculpture antique, ni aucune de ses transformations, pas même cette révolution réalistique qui donna lieu à une renaissance anticipée en plein XIVe siècle. En architecture, l'auteur trahit une certaine ignorance des termes techniques et de l'organisme constructif. Il donne la porte de Volterra comme exemple d'un *portique voûté ;* il parle de l'*arc de voûte* (? !), d'une voûte en demi-cercle, d'une voûte *en arête ;* il donne le nom de *lunettes* aux voûtains d'une voûte d'arêtes ; il définit la coupole «*une sphère creuse*», il fait de l'*ogive* (nom suranné

dans l'acception qu'il adopte) la caractéristique du style gothique, et parle d'*arcs bornants*, pour faire entendre, je suppose, des arcs doubleaux.

Mais ce sont des fautes de détail. Dans l'ensemble le manuel est bien conçu ; il donne un aperçu sommaire assez juste de l'ensemble des chefs-d'œuvre de l'art humain, et nous paraît pouvoir être très utilement adopté dans les établissements d'instruction secondaire. Il est écrit dans un bon esprit, et l'illustration est surveillée de manière à n'offrir rien d'inconvenant pour la jeunesse.

L. C.

---

NOTES ICONOGRAPHIQUES, par l'abbé P. BRUNE. Broch. extr. du *Bulletin archéologique*, 1900.

Bien intéressante est la notice de l'abbé Brune. Si beaucoup d'ecclésiastiques s'occupaient d'art et d'iconographie selon ses conseils, nous serions peut-être un jour délivrés de ces statues-clichés qui, grâce au baptême d'une étiquette, deviennent à volonté l'un ou l'autre des saints du paradis.

Il s'agit ici d'une jolie statue du XV^e siècle, en bois polychrome, de saint Lothain (Lautenus), ou de saint Benoît ou de saint Méen, du groupe des martyrs Speusippe, Eleusippe et Mélasippe (les *saints jumeaux*), avec leur aieule sainte Léonille, et d'une statuette de saint Pierre de Vérone.

L. C.

---

DESCRIPTION DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NOTRE-DAME D'AMIENS, par J. BARON, publiée et annotée par M. Edmond SOYEZ, archéologue à Amiens. — Grand in-8°, 244 pp., une pl. Amiens, Yvert et Tellier, 1900.

Dernièrement nous rendions compte d'une magistrale monographie de cet édifice, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de l'art chrétien, monographie faite à l'aide de toutes les lumières de la critique et de la technologie contemporaines et de tous les documents anciens. Parmi ceux-ci figure une étude historique et descriptive du commencement du siècle dernier (1815), celle de J. Baron, l'ancien conservateur de la bibliothèque communale d'Amiens, laquelle constitue un document de premier ordre, resté inédit. L'auteur a utilisé les descriptions antérieures, celles de Jean Pagès et d'Achille Machart, celle de Pierre Bernard et celle de Maurice Rivoire.

L'écrit de Baron offre un sérieux intérêt au point de vue de ce qui touche à l'histoire ; son appréciation de l'architecture de la cathédrale est relativement avantageuse pour l'époque. Si les écrivains du XVIII^e siècle n'ont eu que des dédains pour l'art gothique, la merveille d'Amiens a trouvé grâce devant les critiques les mieux avisés, et Baron fut de ceux-là.

A côté du grand et bel ouvrage de M. Durand, la notice de Baron, si soigneusement éditée par M. E. Soyez, prendra sa place sur les rayons de la bibliothèque de ceux qui aiment à recourir aux sources et à se faire, par les documents originaux, une idée vivante de la physionomie des choses du passé et des manières si différentes, si curieuses parfois, dont nos pères ont envisagé l'histoire, l'archéologie et l'art monumental. M. Soyez était déjà un bienfaiteur de la cathédrale qu'il admire ; si nous ne nous trompons, c'est à sa générosité que l'on doit le rétablissement du si curieux carrelage et du *labyrinthe*, que l'on voit à Notre-Dame ; son livre sera un nouveau titre à la reconnaissance de ses concitoyens.

L. C.

---

CATALOGUE ROSENTHAL. Munich, Bavière.

Nous recevons régulièrement les intéressants catalogues de livres anciens de l'importante maison Rosenthal. Nous n'avons pas l'habitude de mentionner ces prospectus commerciaux, si intéressants soient-ils. Nous devons faire exception toutefois pour le catalogue n° 27, dans lequel sont repris des index bibliographiques très précis, un millier de manuscrits, d'incunables et des livres rares plus ou moins intéressants, mais contenant des exemplaires remarquables. Une abondante illustration donne une valeur spéciale à ce curieux répertoire.

L. C.

---

LA REPRÉSENTATION ALLÉGORIQUE DU MOULIN ET DU PRESSOIR DANS L'ART CHRÉTIEN, par L. LINDET. — Paris, Leroux, 1900. (extrait de la *Revue archéologique 1890-91*).

Le sujet iconographique du pressoir mystique a été signalé naguère à Andrésy et à Saint-Étienne du Mont, par M. de Guilhermy, plus tard dans les vitraux de Sainte-Foy de Conques par M. l'abbé Bouillet [1]. Feu Mgr Barbier de Montault l'a étudié, en 1881, dans nos colonnes [2], ainsi que M. l'abbé Marsaux [3], à propos des sculptures du retable de Recloses, dans son intéressante brochure [4] les *Représentations de la*

1. *L'église et le trésor de Conques*. (V. *Revue de l'Art chrétien*, 1893, p. 163).
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, t. XXXII, p. 412.
3. *Ibid.*, 1890, p. 228.
4. *Ibid.* 1889, pag. 381.

*Ste Eucharistie* (1) ; il y est revenu dans son étude sur la *Fontaine de Vie* (2). C'est à ces études, à celles de M. Grésy et à celles de M. F. de Lasteyrie, concernant un vitrail à Berne (3), que fait suite la notice de M. L. Lindet. Celui-ci rattache le symbole du pressoir à celui du moulin à grains, que l'on voit figurer parfois comme symbole de la transfusion de l'Ancien Testament dans le Nouveau, et comme symbole eucharistique; Suger le figurait déjà, en 1140, dans les vitraux de Saint-Denis. Les deux symboles offrent une intéressante connexité ; le moulin fait allusion au pain, le pressoir, au vin sacramentel.

Nous laissons à notre érudit collaborateur M. l'abbé Marsaux le soin de reprendre cette question qu'il affectionne, quand il jugera bon de la mettre au point d'après les dernières recherches.

L. C.

---

EN ESPAGNE, par E. Soil. — In-8°, 140 pp., 40 photot. Anvers, de Backer, 1902.

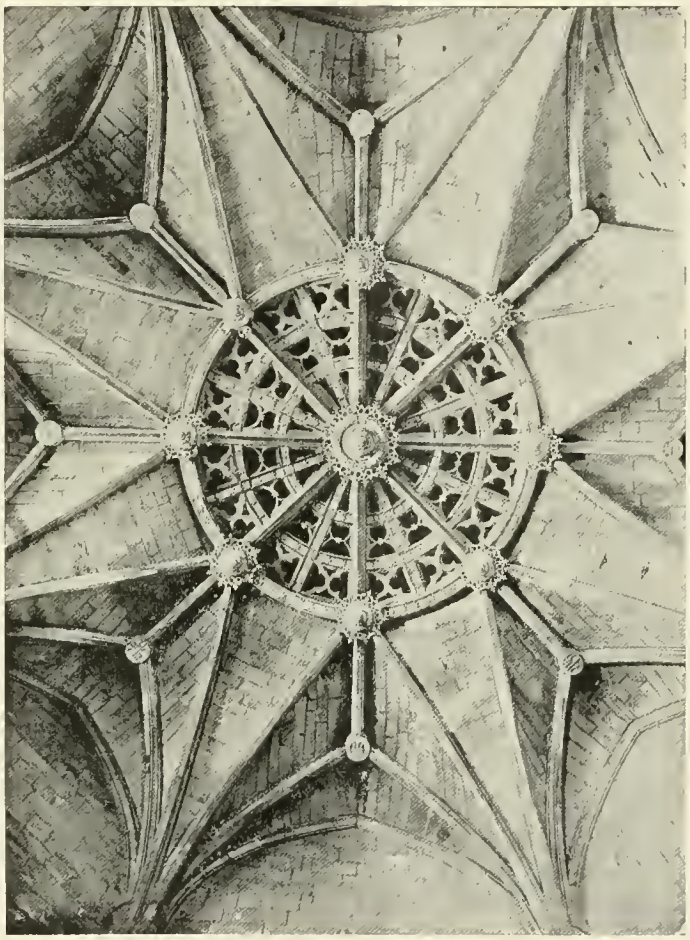
M. le juge E. Soil, en ses vacances judiciaires, a entrepris d'explorer l'Europe en échappées rapides, mais très fructueuses. De chaque expédition il rapporte un riche butin de notes et de photographies ; il en régale ses amis, sous forme de conférences avec projections et de brochures bien illustrées. Il voyage en archéologue, friand surtout d'art monumental, et de chaque contrée il rapporte un tableau d'ensemble véritablement mis au point.

Santa Maria la Blanca à Tolède.

Nous avons naguère signalé les notes de son voyage à Constantinople pleines d'observations neuves et de descriptions inédites. L'Espagne est fort connue, mais on ne trouvera guère en français une esquisse à la fois aussi alerte et aussi précise que la sienne, où les caractères saillants

1. Bar-le-Duc. 1889.
2. Paris. Merset. 1892.
3. *Antiquaires de France*, 1878, p. 82.

d'un art si original et très brillant soient mieux saisis. Il parcourt Burgos, Madrid, Tolède, Cordoue, Grenade, Séville, dont il apprécie les merveilles. Puis, il fait un retour sur le passé, et résume l'archéologie espagnole. Il caractérise l'art mauresque, les styles mudéjares et plateresque ; il s'arrête non seulement aux grands édifices, mais encore à la sculpture, à la peinture, aux arts secondaires souvent si prestigieux dans ce pays.



Voûte ajourée de la cathédrale de Burgos.

L. C.

---

MATÉRIAUX POUR SERVIR A L'ARCHÉOLOGIE DE L'ÉGYPTE CHRÉTIENNE, par W. DE BOCK. Pet. in-folio, 90 pp., XXXIII pl. photot. et vignettes. — St-Pétersbourg, 1901.

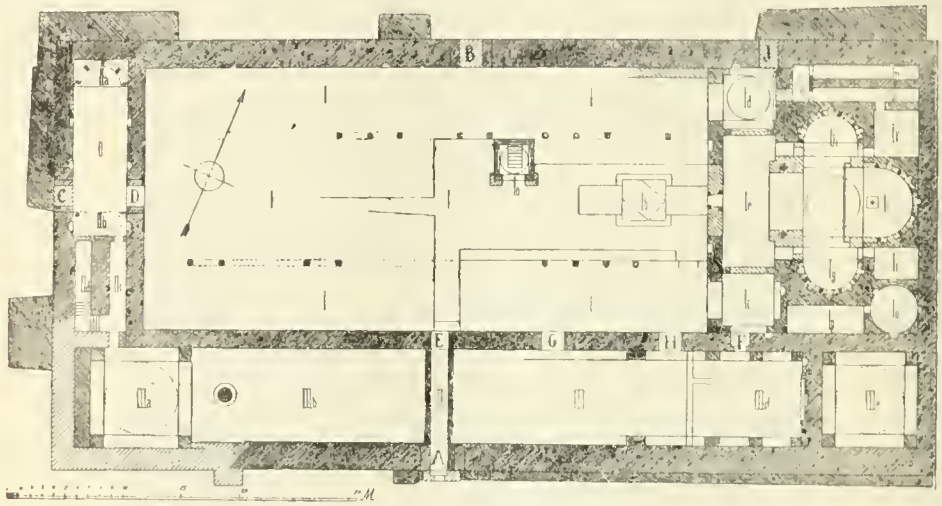
C'est le 16 mai 1899 qu'est mort M. W. de Bock, l'explorateur érudit de l'Égypte chrétienne, auteur d'une série de travaux sur le même sujet. Sa tante, Mademoiselle M. de Ignatieff, a entrepris de publier les notes et dessins de celui qu'une mort prématurée a empêché de mettre en œuvre les matériaux rapportés des deux derniers voyages, abandonnant aux amateurs d'archéologie chrétienne l'étude scientifique à laquelle se prêtent ces curieux matériaux, et c'est surtout parmi les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* qu'ils paraissent pouvoir se rencontrer.

L'ouvrage, luxueusement édité aux frais de Mlle de Ignatieff, comprend un double texte, russe et français, et des dessins très précis, ainsi qu'une riche collection de phototypies.

Les monuments relevés sont la forteresse de la montagne Auman-el-Ghanaim, la nécropole d'El-Bagaronat, pleine de tombes chrétiennes et contenant une chapelle funéraire ornée de fresques et de sujets bibliques ; le monastère de Moustapha Kâchef, le couvent blanc de Sohag, monument chrétien qui rappelle tant les antiques

palais égyptiens par ses murs en talus, presque aveugles et son couvent égyptien, qui a contenu jadis plus de 4000 moines et nonnes, et possédait une des plus grandes basiliques du monde chrétien. Sur les ruines de cet immense monastère ont pris place des bâtisses modernes, et c'est à peine si les divers explorateurs s'entendent sur le tracé de l'édifice primitif. — M. de Bock donne un plan précis de la vaste basilique du Ve siècle. Imparfaitement orientée, longue de 60 m., large de 25, elle est précédée d'un important narthex, et son chevet est occupé par un édifice à trois absides groupées autour d'un carré couvert jadis en coupole, à la manière byzantine ; abside relativement moderne, mais sans doute greffée exactement sur l'ancienne.

Le *Couvent rouge*, situé dans le voisinage, offre les vestiges d'une basilique semblable, mais plus petite. Ce couvent rouge garde encore sa coupole établie sur plan carré à l'aide de trompes, que



Plan du couvent blanc de Sohag

porte un système de huit arceaux pourtournant la croisée. L'*aster* est le motif dominant du décor sculpté.

Signalons encore le couvent des martyrs d'Esneh et quelques monuments coptes de la vallée du Nil, et insistons sur les abondants vestiges de fresques à sujets symboliques, d'un caractère très archaïque, mais d'un si grand intérêt iconographique, qui se retrouvent dans ce monument.

L. C.

---

LA BASILIQUE DE N.-D. DE MAYENNE, par M. Grosse-Duperon. — Brochure, in 12. Mayenne, Poirier. 1900.

Bonne petite notice, à l'usage du public local, d'une église qui ne manque pas d'interêt par son ancienneté, (sa nef remonte au XIIe s., son transept au XVe, mais qui a été considérablement remaniée), et qui possède des peintures murales et un mobilier d'une certaine richesse. L. C.

---

ABBAYES ET MONASTÈRES DE FRANCE, par l'abbé Bourassé. — In-4°, illustré de 224 pp. Mame, Tours.

Au moment où les religieux de France sont traités comme des parias, la maison Mame vient, avec une singulière opportunité, de lancer une nouvelle édition de l'ouvrage connu du vieux Bourassé sur les abbayes et monastères. Le livre n'est point savant, mais il n'en répond que mieux à son but de large vulgarisation ; son illustration est bien surannée, mais il s'agit d'une édition populaire à bon marché.

Au moment où le bon chanoine Bourassé ecrivait son livre, il déplorait de voir tant de monastères déchus de leur splendeur monumentale et plus ou moins ruinés ; du moins beaucoup étaient habités et vivants, qu'il trouverait aujourd'hui vides et déserts. On s'intéressera d'autant plus à leur histoire, qu'elle est un peu l'histoire des persécutés et des proscrits ; on lira avec un intérêt d'autant plus vif les belles pages consacrées aux monastères de Lérins, d'Agaune, de St-Bertin, de St-Wandrille, de Boscherville, de Jumiéges, de St-Victor de Marseille, de St-Médard de Soissons, de St-Remi de Reims, de St-Denis, de St-Benoît-sur-Loire, de St-Bénigne à Dijon et des fameuses abbayes de St-Ouen, de Cluny, de Vézelay, de Cîteaux et de sa fille, la Grande Chartreuse, et de St-Michel la Merveille.

L. C.

UN RETABLE DU XVe SIÈCLE A WATTIGNIES (NORD), par L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Broch., Paris, Plon, 1901.

Cet intéressant retable sculpté et peint, daté de 1588, d'origine anversoise, avait, il y a cinquante ans, échoué, l'on ne sait comment, chez un brocanteur à Lille. Acheté par le comte de Marseil, il orne à présent l'église de Wattignies. Quel intelligent emploi cet ami éclairé de l'art et du culte a fait de sa fortune, et que nous voudrions voir tant d'autres objets semblables reprendre le chemin de leur véritable destination !

Le retable de Wattignies, que M. Quarré décrit avec soin, représente des scènes de la vie du Sauveur ; il a été sculpté et peint par d'assez bons artistes.

L. C.

---

MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE DU MANS.

Parmi les publications archéologiques, si nombreuses de nos jours, il n'en est pas de plus méritantes ni de plus appréciées que les monographies de nos cathédrales, surtout quand elles sont l'objet d'une étude aussi approfondie que l'œuvre de M. l'abbé Ledru. Pareilles publications demandent à être richement illustrées et constituent une entreprise bien onéreuse ; à défaut d'un Mécène, elles réclament un éditeur qui apporte sa part de dévouement. Tel a dû être le rôle de MM. Fleury et A. Dangin.

Mais la part de M. Fleury dans cette œuvre est plus étendue et plus élevée encore ; nous nous reprochons d'avoir omis de le faire remarquer dans notre article de la deuxième livraison (1). M. Gabriel Fleury a été pour M. l'abbé Ledru un véritable collaborateur ; il a fait œuvre d'archéologue, notamment dans les études sur Bourges, Coutances et Chartres, et c'est à lui qu'on doit les photographies à l'aide desquelles l'ouvrage de M. Ledru a été si richement illustré.

L. C.

---

MONOGRAPHIES PAROISSIALES, par M. Noël THIOLLIER.

Nous avons déjà signalé la très intéressante série de notices illustrées sur les bourgs et villages du Velay et du Forez, jadis publiées par M. Noël Thiollier, en guise de *Chronique du dimanche*, dans le *Mémorial de la Loire* (2). Nous avons sous les yeux la suite de ces études, où sont passées en revue, au point de vue historique, archéologique et pittoresque, les plus intéressantes localités de la Haute-Loire et de la Loire, si riches en sites accidentés, en localités historiques, en vieux manoirs et en belles églises romanes si rares en d'autres pays.

*Pommiers* possède un prieuré d'allure féodale à quatre tours rondes et une église à trois nefs hautes et étroites, qui est un des plus curieux édifices que le XIe siècle ait laissés en Forez.

*Alleyras* garde aussi une église de la fin du XIe siècle, qui fut celle d'un prieuré clunisien, édifice d'aspect puissant et sauvage. La *Bénissons-Dieu* a conservé des restes de son vieux monastère qui formait un trio avec Charlieu et Ambierle ; vaste église, avec combles aigus couverts de tuiles vernissées, haute et élégante tour couronnée d'une flèche élancée ; plan en croix latine, trois nefs, chevet cistercien à abside carrée et chapelles carrées ouvertes dans les croisillons ; intérieur austère, voûtes sur croisées d'ogives, arcs doubleaux en porte à faux au niveau de la naissance des grands arcs des nefs. C'était un pur type de l'Ordre de Cîteaux avant les remaniements apportés au XVe siècle. L'édifice a été restauré ; M. Jeannez en a écrit la monographie.

Nous avons déjà signalé le *Monastier*, décrit dans le grand ouvrage de M. Thiollier sur les monuments du diocèse du Puy. Cette église, dédiée à S. Martin, fut reconstruite vers 1080 ; c'est un des plus curieux édifices du Velay et même de la France centrale : façade précédée de vingt degrés, ornée d'une mosaïque de pierres blanches, noires et rouges ; à l'intérieur, antique buste de saint Chaffre, en bois couvert de lames de métal. A signaler aussi des cintres brisés qui figurent parmi les plus anciens connus.

*Saint-Romain le Puy*, vieille église romane bâtie sur le rocher, à la belle abside fortement inclinée au Nord ; on y voit les plus curieux chapiteaux à entrelacs et à animaux symboliques ; tout l'intérieur était recouvert de peintures de diverses époques, depuis le XIIe jusqu'au XVe siècle, que le Gouvernement a fait copier, en 1894, par M. Yperman. Ce rare morceau d'art roman serait aujourd'hui détruit sans le zèle éclairé de M. L. Portier, sans la générosité de Mlle de Pommerol et de M. G. Jullien, secondés par les encouragements de la Société de la Diana.

L'église de *Sail-sous-Couzan* est encore un édifice du XIe siècle, du moins le transept, le chœur et les absidioles ; le reste est moderne. Celle de *Saint-Quentin-Chaspinhac* offre une voûte en berceau plein cintre portée sur des arches en tiers-point ; magnifique appareil en tuf volcanique. *Joursac* conserve la chapelle d'un célèbre prieuré du XIIe siècle et l'ancien chœur flanqué de deux chapelles latérales, ainsi qu'un clocher typique, gros et court, sur la croisée.

1. Voir page 245.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, ann. 1901. p. 68.

*Polignac* est assez connu par les ruines de son château, qui sont parmi les plus intéressantes à visiter de la France. L'église est du XIIe siècle, et c'est un des édifices les plus élégants de l'ancien diocèse du Puy ; les voûtes des collatéraux sont surélevées jusqu'à la naissance du berceau central, selon l'expédient adopté surtout dans la Haute-Loire.

*Retournac* a aussi une des églises les plus remarquables de la contrée, avec sa longue abside percée d'absidioles et sa coupole originale posée sur trompes et son large clocher à deux étages sur la croisée; ce fut une église-forteresse; l'excellente restauration de cette église est due à M. Fayon.

Dans la très intéressante église romane de *Monistrol* (XIIe s.), Bernard de Castanet fonda, en 1309, une collégiale de treize chanoines, gardiens des reliques de S. Marcellin. La nef, très haute, comprenait trois travées barlongues, chose rare et unique en Velay ; la croisée est couverte d'une belle coupole octogonale sur trompes. L'édifice abonde en particularités curieuses, ce qui ne le garantit nullement contre les entreprises toujours menaçantes de ceux qui veulent le raser.

Une des plus curieuses églises de la Haute-Loire est *Saint-Jean-La-Chalm* (XIIe s.). Sa voûte en berceau brisé, à cintre surhaussé, son chevet plat, ses murs de pierre volcanique rougeâtre lui donnent une rare originalité.

*Saint-Pierre-Eynac* est du à un prieuré de Bénédictins remontant au XIe siècle, un des plus antiques de la Haute-Loire (XIe s.), curieuses fenêtres trilobées à l'abside ; façade percée d'arcades où pendent les cloches.

L'abbatiale de *Sainte-Marie-des-Chazes* s'annonce par un robuste clocher carré planté en tête, fait de matériaux superbes et abritant un curieux porche : lignes pures, belles proportions à l'intérieur, qui était rehaussé de peintures — détruites à la suite d'une restauration due à M. l'abbé Bringuières, lequel a du reste sauvé ce monument ; — celui-ci abrite une antique Vierge romane assise.

L'abbaye des *Doms*, de l'Ordre des Prémontrés, montre encore le chœur, le transept et le clocher du XIIe siècle.

L'église de *Saint-Rambert-sur-Loire* est une des plus intéressantes de la région. Elle paraît remonter au XIe siècle : trois nefs voûtées en berceau et coupées par un large transept ; tour carrée à la croisée, à deux étages ; autre tour en façade.

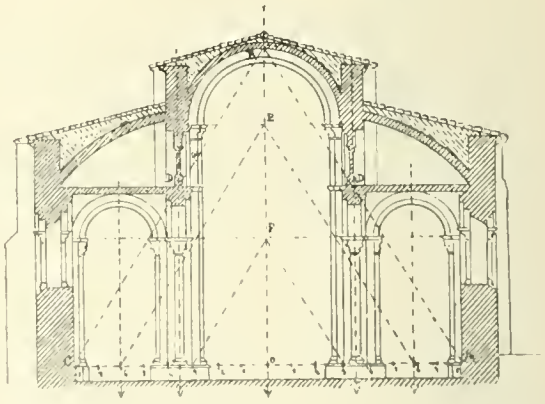
Citons encore, comme en partie romans, *Saint-Nizier-de-Fornas*, la chapelle du cimetière de *Bussy-Albieux*, le prieuré de *Saint-Rambert-sur-Loire*, etc.

---

NOTAS SOBRE ALGUNOS MONUMENTOS DE LA ARQUITECTURA CRISTIANA ESPAÑOLA, par M. Vincent LAMPEREZ Y ROMEA. In-8° 52 pp. avec gravures. Madrid, 1901.

Monsieur Lamperez n'est pas un inconnu pour nos lecteurs. Nous lui devons maintes études sur *Le tracé de la cathédrale de Tolède* (1), sur *Ségovie*, *Toro* et *Burgos* (2), sur *Le byzantinisme dans l'architecture chrétienne espagnole* (3), et autres contenues dans le *Resumen de Arquitectura* de Madrid. La série de monographies d'édifices romans espagnols qu'il a tout récemment publiée est d'un intérêt de premier ordre au point de vue de l'histoire de l'architecture. Nous les résumerons en reproduisant une partie des gravures.

La basilique de Saint-Vincent d'Avila a été jadis décrite, dans nos colonnes, par M. E.M. Repullès y Vargas (4), qui a constaté que les voûtes de



Coupe restituée par M. Lamperez des nefs de Saint-Vincent d'Avila.

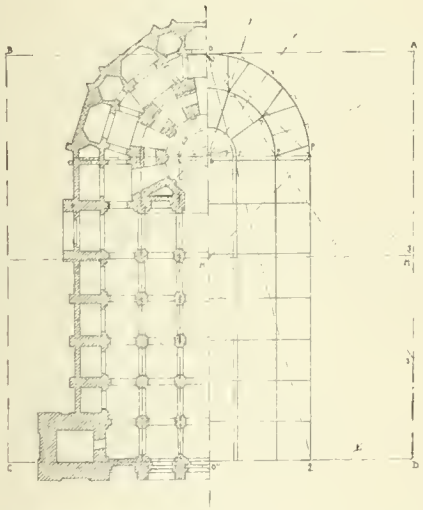
la nef haute sont une restauration exécutée vers 1252, par le roi saint Ferdinand. M. Lamperez démontre que cette voûte a remplacé non point une charpente apparente, comme on l'a prétendu, mais une voûte en berceau plein cintre, dont la poussée était contrebutée par le demi-berceau des bas-côtés. L'auteur restitue la coupe primitive, et il y applique ensuite la méthode graphique des proportions usitées au moyen âge, ayant pour principe le triangle égyptien, que nous avons développée jadis, d'après M. Lamperez lui-même (5). Henszelman, qui a été le principal vulgarisateur de ces lois eurythmiques, avait précédemment fait cette remarque, qu'elles permettraient de reconnaître les altérations subies par un édifice et de retrouver ses proportions primi-

1. Madrid, Tello, 1899.
2. Madrid, Hermandez, 1899.
3. Madrid, Imp. de St-François de Sales, 1900.
4. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 325.
5. V. *Ibid.*, année 1900, p. 340.

tives. C'est ce qui s'est accompli à la lettre pour notre érudit auteur. La vignette ci-contre, qui parle d'elle-même, le montre clairement.

Vient ensuite San Miguel de Almazan, au plan curieusement déformé, aux travées obliques, dont l'une, celle qui avoisine le chœur, offre une curieuse coupole sur trompes, aux nervures tracées suivant le curieux plan de la cuisine de Durham, c'est-à-dire le plan en octogone étoilé, le même que nous avons jadis signalé comme représentant le tracé byzantin des salles en octogone du type du St-Sépulcre (1). Elle est cependant de style espagnol-mauresque, et conforme à la tradition du Mihrab de la mosquée de Cordoba. En Espagne, ce genre de voûte est fréquent dans les constructions mudéjares.

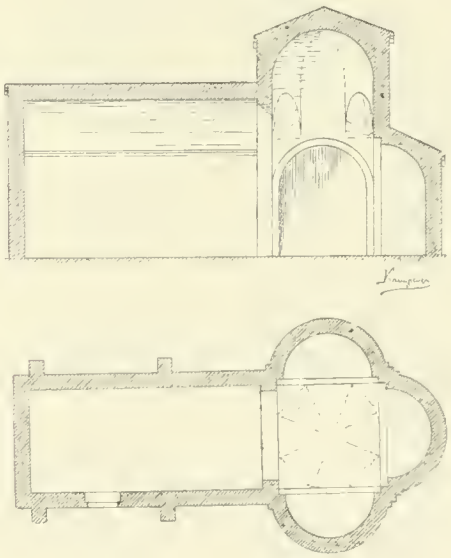
Si la cathédrale de Grenade appartient à la renaissance par son élévation, elle doit être attri-



Plan de la cathédrale de Grenade.

buée à l'art ogival par son plan à cinq nefs et son rond-point. — Diego de Siloe ne fut qu'un des auteurs de cet édifice. M. Carl Justi a prouvé qu'il faut leur associer Enrique d'Egas, de Bruxelles. En 1504, le roi demanda à divers architectes le plan de la cathédrale et de la chapelle royale. En 1521, Juan Gil d'Ontañon et Enrique d'Egas furent consultés à leur sujet ; Egas figure dans le compte comme maître principal de l'œuvre. Plus tard, en 1525, le Chapitre demanda à Diego de Siloe un nouveau plan adapté aux fondements déjà exécutés. Alors la cathédrale fut élevée à la romaine sur les plans du belge Egas (1506 à 1517) (2).

Nous avons analysé, dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), l'étude où M. Lamperez fait connaître la loi du tracé suivie par le plan de la cathédrale de Tolède, qui paraît caractéristique d'une série de monuments espagnols, et qu'on a retrouvé dans le manuscrit de Simon Garcia, selon les doctrines héréditaires de Rodrigo Gil d'Ontañon, fils de Jean. Cette méthode de tracé paraît s'être transmise du XIII^e jusqu'au XVII^e siècle ; elle a été suivie à la cathédrale de Séville, qui peut servir d'exemple intermédiaire entre la cathédrale de Tolède et les écrits de Simon Garcia. L'étude de la cathédrale de Grenade révèle à notre érudit confrère un nouvel anneau de cette chaîne curieuse. Il prouve que l'œuvre de Enrique Egas obéit au même tracé ; encore une fois, il suffit au lecteur pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le plan que nous reproduisons.



Saint-Nicolas (Gerone). — Coupe et plan.

Santo Tomé de Soria, avec sa longue nef centrale et ses étroits bas-côtés, couverts de voûtes naissant au même niveau, et abritées sous deux grands versants maçonnés, offre dans ses parties les plus anciennes des caractères très déterminés, qui permettent de la classer dans l'école poitevine, ou du moins entre celle-ci et l'école auvergnate. La façade rappelle N.-D.-la-Grande de Poitiers.

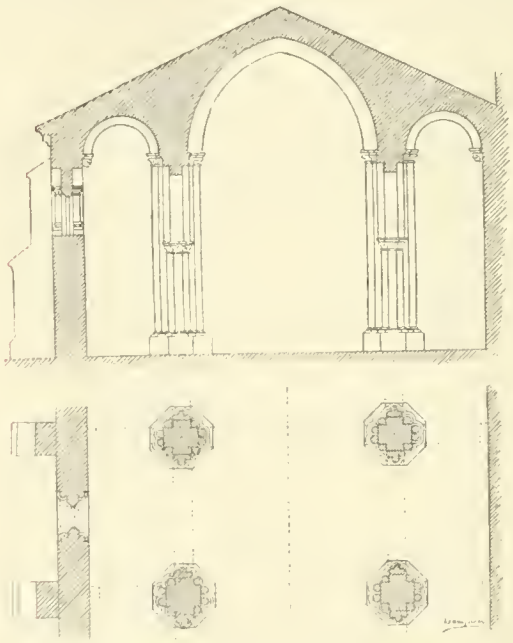
La cathédrale de Cuença, aux voûtes sexpartites toutes françaises, offre un très curieux triforium, aux arcs trilobés portant sur une niche à personnages, où M. Lamperez reconnaît une parenté évidente avec l'école anglo-normande ; il rappelle celui de Lincoln.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 342.
2. V. Carl Justi, *Zeitschrift fur christliche Kunst* (IX^e an. 7^e fasc.).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, p. 340.

Une autre curiosité très grande, c'est la salle capitulaire de la cathédrale de Plaisance, tracée sur plan carré, et dont la voûte, très surélevée, est établie sur des trompes et formée de seize voutains en fuseaux convergeant vers la clef centrale.

Mais nous revenons à l'époque romane avec la remarquable chapelle de Saint-Juan de las Abadesas, à Gerone. Tandis que les constructeurs romans de l'ancienne Castille se conforment au plan traditionnel, à trois nefs, avec trois à cinq absides, ceux de Catalogne montrent la plus grande originalité et imaginent les dispositions les plus étranges et les plus variées ; de ces édifices bizarres, S. Juan de las Abadesas est le type. Cette église fut consacrée en 1150 ; son

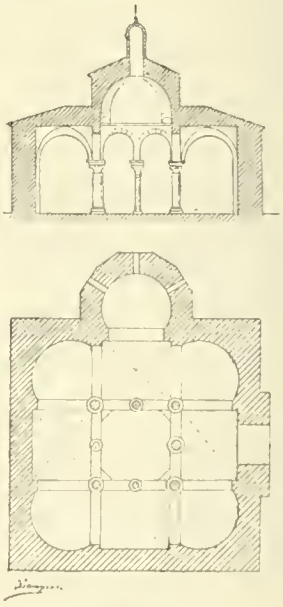


Saint-Tomé de Soria. — Plan et coupe.

plan est celui d'une croix grecque dont le bras supérieur aurait été englobé dans une vaste abside à absidioles (celle du chevet est moderne), et traversé par deux rangées d'arcades. Néanmoins, par les lignes pures qu'elle présente et par ses voûtes, cette église ne manque pas de beauté

Très régulière et fort remarquable est San Nicolas de Gerone, convertie en scierie de bois à une seule nef voûtée en berceau et terminée par un chevet à dôme polygonal, plan carré racheté par des trompes coniques et flanqué de trois hémicycles ; c'est, dans sa simplicité, un type du style roman des pays de langue d'oc : pas un pilier, pas une moulure, rien que des nus de murs d'arcs et d'intrados. Sa pseudo coupole s'apparente à celle de St-Paul de Barcelone, des Sts-Paul et St-Jean d'Abadesas, de Ste-Eugénie de Berga, etc. Elle évoque le souvenir des premières basiliques des catacombes et de leurs dérivées, comme St-Laurent de Grenoble, St-Honoré de Lerins, Ste-Croix de Munster, St-Martin de Londres, St-Germain de Querqueville, etc. — Elle paraît dater de la première moitié du XI^e siècle. Son dôme rappelle les dômes des chapelles carolingiennes, du type de celle d'Aix.

Signalons encore la curieuse chapelle du château de Loarre (Huesca), tout roman, avec sa crypte et sa nef unique, son dôme hémisphérique posé sur de curieuses trompes ; la curieuse petite église de Bamba (Valladolid), qui, restituée par l'auteur, offre un plan ramassé, quadrangulaire d'une extrême simplicité, avec son chevet



Saint-Michel (Tarrasa).

plat et ses arcs en croissant, et remonterait à l'époque Wisigothe (VII^e siècle) [1]. Enfin, nous rencontrons un édifice de type vraiment byzantin dans la curieuse petite église de San Miguel de Tarrasa, autre édifice wisigoth remanié au XII^e siècle, qui paraît avoir été primitivement un baptistère. Elle offre un plan carré découpé en croix grecque ; la travée centrale supporte un dôme quadrangulaire, pareil à celui de Sta-Maria de la même ville, aux angles recoupés, posé non sur quatre, mais sur huit arcades, que soutiennent, outre des colonnes angulaires, des colonnes médianes de plus petit diamètre ; ces colonnes ont des chapiteaux pseudo-corinthiens.

L. Cloquet.

1. Il en serait de même des basiliques de Saint-Jean de Baños et de Merida.

LA TAPISSERIE DE BAYEUX, par A. Marignan. In-12, 200 grav. Paris, Leroux, 1902.

Ceux qui suivent les travaux actuels d'archéologie critique, lesquels tendent à refaire l'œuvre un peu prématurée des illustres archéologues du XIXe siècle, savent quelle est l'importance des documents iconographiques fort anciens et très développés, tels que la fameuse tapisserie de Bayeux. En en faisant la monographie, M. Marignan n'a pas seulement fait rentrer cet objet parmi les monuments scientifiquement définis, mais encore il a établi une base à ses fécondes études sur les monuments romans, comme à celles de ses émules ; c'est en grande partie à l'aide de cette pièce, dont l'âge a été surfait, que cet archéologue prouvera ailleurs, dans nos colonnes, qu'il en a été de même pour bien des édifices du XIIe siècle, erronément attribués au XIe siècle.

La tapisserie, ou plutôt la broderie de Bayeux, racontant la conquête de l'Angleterre, passe pour avoir été exécutée vers 1070-1080, peut-être de

Tapisserie de Bayeux.

la main de la reine Mathilde ; c'était, selon une légende qui s'évanouit à son tour, un fanion de la conquête. M. Marignan démontre qu'elle est de la fin du XIIe siècle, et établit que ses 79 tableaux sont inspirés du *Roman de la Rose*, l'œuvre de Wace. Il en étudie le dessin si correct et si réaliste (malgré les trahisons des brodeurs), les costumes et l'armure, et toute l'instructive iconographie. L. C.

---

LEBEN UND REGEL DES HEILIGEN VATERS BENEDICTUS. — In-8°, 200 pp., nombreuses illustrations. — Abb. d'Emaüs à Prague, 1901. Prix : 5 fr.

Ce n'est pas aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* qu'il est besoin de rappeler l'importance de l'Ordre bénédictin dans le domaine monastique, à travers les siècles et jusqu'à l'heure présente, ses innombrables bienfaits envers la civilisation chrétienne et son rayonnement fécond sur le monde profane. Une vie de l'illustre fondateur de l'Ordre, éditée par le monastère d'Emaüs et illustrée par l'importante école d'art de Beuron, se recommande d'elle-même, comme un document de premier ordre, comme une œuvre exquise, à ceux qui connaissent le foyer de piété, de science et d'art que possède le monastère de bénédictins allemands.

C'est un bijou que ce petit livre, contenant la vie succincte de saint Benoît et sa règle, enrichies de soixante-dix illustrations. La plupart de celles-ci reproduisent des peintures murales du Mont Cassin, de Beuron et d'Emaüs (Prague); dans leur ensemble elles révèlent le style si caractérisé de cette école d'art que les Bénédictins ont constituée. Ce n'est pas l'école gothique traditionnelle. Elle n'a pas le réalisme séduisant, le caractère intime et sympathique de la peinture flamande ;

elle n'a pas non plus la grâce pénétrante des quattrocenti italiens. Elle est plus raide, plus austère, plus solennelle, plus froide, mais infiniment distinguée et puissamment décorative. Elle transporte dans les fresques la raideur de la statuaire byzantine et romane. On y voit des Saints à l'air monolithe, figés dans leurs draperies aux plis verticaux, raidis dans une attitude géométrique, comme pétrifiés dans leurs sièges, ou bien alignés en rangées monumentales; parfois aussi les personnages prennent part à quelque action dramatique avec des gestes affectés, qui paraîtraient emphatiques s'ils n'étaient pas si admirablement nobles. Le trait a la puissante sobriété

de celui des lames funéraires gravées du moyen âge ; la perspective est absente, comme dans les peintures murales gothiques ; mais dans la beauté des corps perce souvent un sentiment de l'esthétique classique et dans les accessoires parfois des emprunts à l'hiératisme égyptien.

Il y a, du reste, un certain mélange de styles, dans les illustrations du livre dont il s'agit ; plusieurs sont des illustrations copiées sur des peintures murales relevant de l'école d'Overbeck et de Steinle.

En somme, ces œuvres sont singulièrement

intéressantes. Il y manque certainement le naturel mêlé d'idéalisme qui distingue l'Art chrétien traditionnel ; c'est plus cherché, plus savant, plus artificiel que les œuvres naïves des néo-gothiques. On y sent l'effort d'artistes très instruits vers la grande correction, les parfaites proportions des formes et la grâce des beaux gestes, vers l'effet décoratif et vers l'expression d'un sentiment religieux intense.

Il a l'attitude d'un Dieu, le majestueux saint Benoît qui trône entre S. Maur et S. Placide, aux juvéniles figures. Mais combien gracieuse est la scène de S. Benoît tout jouvenceau, tenté par le démon dans la caverne de Subiaco. Plus théâ-

tral est le jeune ermite évangélisant ses visiteurs. Très décoratives et très nobles sont les fresques racontant l'histoire de S. Maur et de S. Placide. Celles qui célèbrent S. Benoît lui-même et le défilé des anges adorateurs ont l'allure des théories de Flandrin, mais avec plus de style et de grandeur. Puissamment dramatique et belle est la scène du moine échappé de son monastère et poursuivi par Satan. Il faut citer comme deux chefs-d'œuvre, depuis longtemps vulgarisés par l'imagerie de St-Augustin, S. Benoît envoyant S. Maur et S. Placide en mission. Très remarquable est la fresque représentant la dernière conversation du saint avec sa sœur Ste Scolastique. La montée de S. Benoît au ciel est une évidente réminiscence de Fra Angelico, car l'artiste s'y dégage de sa rigidité convenue. Nous retombons dans le solennel trait égyptien avec la noble scène où S. Benoît et Ste Scolastique paraissent devant le trône de Marie. La couleur locale de l'Égypte est parfaite, et c'est tout au moins rationnel dans le tableau de grand style qui nous montre le prophète David sous les traits d'un Pharaon.

En somme, l'illustration est en harmonie avec le texte, lequel constitue une réédition de la Vie du Saint Père Benoît par le Pape S. Grégoire le Grand, lequel dit, quelque part, que le saint homme n'a pu inspirer ses disciples autrement que selon sa manière de vivre.

L. C.

---

L'ANCIENNE CATHÉDRALE D'AVRANCHES, par le Dr Coutan. (Extrait du *Précis de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen.*) — Rouen, Cagniard, 1902.

Le diocèse d'Avranches, rayé de la liste des diocèses, a vu, pour comble d'infortune, raser sa cathédrale. Elle avait été consacrée en 1121 sous le vocable de Saint-André. La démolition de la clôture qui entourait le chœur ébranla les colonnes du rond-point ; le chœur s'écroula en 1794 ; ce fut le signal de la destruction bientôt complète de ce beau monument, dont M. Coutan donne une vue d'ensemble et le plan exact. Celui-ci comportait un porche entre deux tours occidentales, une triple nef se continuant en un long chœur entouré de bas-côtés pourtournant l'abside et une couronne de cinq chapelles rayonnantes. L'absence de transept, chose exceptionnelle en Normandie, lui donnait l'air d'une basilique. Par une disposition sans exemple, sauf peut-être à la cathédrale romane de Coutances, deux tours flanquaient la chapelle de l'axe. Chacune d'elles constituait au rez-de-chaussée une des chapelles rayonnantes ; aussi étaient-elles plantées obliquement. Celle du Nord-Est atteignait seule la hauteur prévue.

Cette monographie, faite d'une manière très entendue, fixe pour l'avenir le souvenir précieux d'un intéressant édifice disparu.

L. C.

---

LA CHAPELLE ST-JULIEN DU PETIT-QUEVILLY ET SES PEINTURES MURALES, par le Dr Coutan. — Broch. Rouen, Gagniard, 1902.

Le chef de la dynastie des Plantagenets, Henri II, fils de Geoffroy, dont l'émail du Mans nous a perpétué les traits, fonda la maison royale de Quevilly, dont seule la chapelle subsiste, consolidée par M. Guill. Lecointe (qui la donna à la commune), restaurée par M. Sauvageot, grâce au zèle de M. le conseiller général Knieder. Ses remarquables peintures, au blanc d'œuf, furent réparées et copiées par M. Yperman. C'est un édifice roman à voûte gothique, œuvre de transition, qui forme le trait d'union entre l'école anglo-normande et celle du Beauvaisis. A l'origine, la chapelle était entièrement peinte. (Encore un exemple à signaler à M. le chanoine Van Caster.) Aujourd'hui le chœur seul offre encore sa polychromie, et ses *histoires*, qui seraient imitées d'un vitrail de Chartres, apparaissent comme « une vision céleste transportant le spectateur dans le monde de l'idéal et du rêve ».

M. Coutan décrit avec la précision et la clarté qui le distinguent, ces pages d'iconographie, ces figures remarquables, parmi lesquelles se trouve une Vierge-Mère, d'une beauté suprême, selon l'auteur.

L. C.

---

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'HISTOIRE DE L'ART, par A. Vermeylen.

L'Université de Bruxelles a inauguré un cours d'Histoire de l'Art. Son titulaire n'a pas l'intention de suivre les chemins battus. Il envisagera l'histoire de l'art comme une des branches des sciences sociales. Il l'étudiera d'une manière objective et s'efforcera de dégager les lois de cette « divine aventure ». Il usera de la méthode comparative et se gardera des étiquettes qu'on a mises aux œuvres d'art et du cadre arbitraire où trop souvent on les parque.

M. V. repousse les classifications usitées ; les dénominations sont trop larges (art antique, art oriental, etc.), ou trop délimitées (art de la renaissance, art réaliste, etc.), ou arbitraires (art français, art italien, art flamand, etc.). Tout cela, ce sont des à priori pernicieux ! Les divisions par nationalité sont surtout erronées ; l'influence de

race elle-même doit être tenue pour suspecte à priori ; c'est une « *hypothèse paresseuse* ».

Ce fier procédé de la *table rase* fait bien chez un débutant dans une chaire universitaire. Après avoir démoli, le jeune professeur saura sans doute édifier. C'est là que l'attend son public, essentiellement sympathique d'ailleurs, mais peut-être prévenu de l'idée qu'il enfoncera quelques portes ouvertes. N'est-ce pas le cas, lorsqu'il s'élève contre cette hérésie, qui consisterait à rattacher à l'École de Bruges (n'est-on pas d'accord pour admettre qu'il n'y a pas d'École de Bruges en peinture?) les Van Eyck, les de la Pasture, les Marmion, les Juste et les Bouts, les Van der Goes et les Patinier?

L. C.

---

LES FONTS BAPTISMAUX DU DIOCÈSE DE CAMBRAI ET D'ARRAS, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Broch., Lille, Ducoulombier, 1902.

L'auteur décrit les fonts romans de Samer et de Wierre-Effroy (Boulogne), puis la série de cuves basses, à un ou à cinq supports, du type tournaisien, que nous avons naguère fait connaître (Saint-Venant, Neuf-Berquin, Evin, Wimy, Noordpeene, Gondecourt, Cousolre, Chéreng, Guarbecques, auxquelles s'ajoutent celles d'Ames.

Il relève, en outre, les fonts boulonnais de Tubersent, Hesdres, Carly, Hervelinghen, Dannes, Wierre-au-Bois, puis les fonts de Beauvois (XIII^e siècle), de Staple, d'Escœuville, de Pernes, de Calais, de Montcnincavral et de Hinges (XV^e siècle).

Intéressant inventaire d'une espèce archéologique qui abonde dans la Flandre française.

L. C.

---

# Périodiques.

## SEMAINES RELIGIEUSES

La *Semaine religieuse* de Châlons reproduit l'étude si intéressante que M. L. Lucot, archiprêtre de la Cathédrale, a présentée, naguère, à *la Société d'Agriculture, Sciences et Arts du Département de la Marne*, au sujet de la découverte de fragments d'une cuve baptismale d'une haute antiquité, trouvés au milieu des matériaux qui avaient servi à la construction des deux derniers étages de la tour sud de la cathédrale de Châlons.

La cuve baptismale, qui nous occupe en ce moment, appartenait très probablement à la cathédrale romane, consacrée en 1147 et dont faisait partie la tour du Nord, avec la chapelle des Fonts baptismaux placée sous cette tour. Tour et chapelle romanes existent encore aujourd'hui.

La cuve baptismale était de marbre noir poli, composée de deux blocs superposés, rectangulaires, mesurant 1 mètre 10 de côté. Le bloc inférieur, creusé à fond de cuve, formait une vasque de 0^m 80 cent. de diamètre. On voit, à l'un des angles, le point d'attache du couvercle. La cuve était garnie, en outre, d'une capsule en métal.

Sur les quatre faces de la cuve, se déroule, en bas-relief, la scène de la Résurrection des morts, sculptée naïvement. A chacun des angles, un ange est debout, sonnant de l'oliphant pour appeler les hommes de la mort à la vie. On voit les morts se dresser des tombeaux ornés d'ornements variés : arcatures à plein cintre, palmettes, losanges, perles, rubans disposés en dents de scie et garnis de pointes de diamant, etc., tout le décor géométrique du style roman. Le dessus de la cuve est tapissé de palmes ; le fond, à l'extérieur, est orné de godrons.

La cuve s'appuyait sur un gros fût cylindrique de marbre également noir : on en voit les amorces près des deux bases ornées de godrons, qui restent des quatre colonnettes torses, placées sous la cuve à chacun de ses coins. De ces colonnettes, une seule subsiste aujourd'hui. Le petit monument avait environ 1^m 12 c. de hauteur. La région possède encore plusieurs anciens fonts baptismaux qui, par leur composition et leur genre d'ornementation, rappellent ceux-là, entre autres les fonts de l'église de Beine (Marne) et ceux de la cathédrale de Laon.

---

## L'ART SACRÉ.

Le *Journal de la peinture sur verre* est devenu *Revue* et même revue illustrée. Son caractère est plutôt professionnel que savant, ce qui n'empêche pas l'*Art Sacré* de contenir des articles de valeur à côté d'autres qui n'ont d'autre prétention que de faire de très bonnes vulgarisations des principes si méconnus de l'art chrétien bien compris.

Sans analyser ici le contenu des nouveaux fascicules, nous ne pouvons manquer de mentionner un article de M. E. Didron, qui aura peut-être été le dernier qu'ait donné la plume distinguée de ce maître si aimé, connu surtout de nos lecteurs, car nous l'avons souvent cité, et d'ailleurs, son nom évoque, plus que tout autre en France, avec le souvenir du créateur des *Annales archéologiques*, les sympathies des artistes chrétiens. Dans ce dernier article, il fait,

avec beaucoup d'esprit, justice de cette imagerie écœurante, rebelle à tous les efforts d'épuration et qui l'emporte auprès de beaucoup de bonnes âmes sur les images les plus parfaites au double point de vue liturgique et artistique. Didron fait la guerre jusqu'au bout à ce symbolisme faux, qui remonte à la renaissance, et qui s'est insinué subrepticement à la faveur de l'élément païen dans la littérature. Cette déviation du goût se caractérise au XVII^e siècle par ces livres mystiques à estampes, tels que le *Typus mundi*, publié en 1627 par Jean Cnobbaert, l'*Amoris divini et humani antipathia* que Michaëlen Snyders édita en 1629, le *Schola cordis* publié, comme le précédent, à Anvers, *les Emblèmes d'amour divin et humain* édités par Jean Messager, Ms. à Paris (contrefaçon d'un ouvrage flamand), et tant d'autres, où Notre-Seigneur se trouve déguisé en Cupidon, où l'on voit l'âme humaine jouer au billard avec Jésus, à qui perd gagne, où Jésus repasse le cœur de la jeune chrétienne sur la meule, où le Sauveur pêche les cœurs à la ligne, ou pile dans un mortier le cœur de ses créatures !!

Hélas ! le temps de ces niaiseries n'est pas passé et il conviendrait de refaire, pour l'exposer au pilori de l'art, la collection la plus grotesque des images encore en vente aujourd'hui.

Il faudrait refaire, devant le grand public, ce que les membres de la *Gilde de St-Thomas et St-Luc* de Belgique ont fait jadis devant l'épiscopat, quand ils déposèrent aux pieds des évêques belges un album contenant un choix stupéfiant de ces énormités. Le résultat fut prompt et salutaire : ce fut l'institution dans les différents diocèses de Commissions diocésaines de l'imagerie religieuse. Si pareille initiative était prise en France, le regretté Didron, de noble mémoire, s'en réjouirait dans son tombeau. Un point sur lequel il est peut-être utile d'insister : Didron s'élève surtout contre l'inintelligente pratique que l'on affectionne aujourd'hui, de placer les images du Christ et de la Vierge en pendant, souvent aux deux côtés du maître-autel dans les églises, comme aussi l'habitude de mettre sur le même pied la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus et au Saint-Cœur de Marie (d'aucuns disent le Sacré Cœur de Marie !)

L. C.

---

L'ARTE (1901, fasc. I-II).

M. A. Venturi consacre une belle étude à Beato Angelico et à Benozzo Gozzoli. Il examine non seulement les œuvres célèbres de l'Angelico au couvent Saint-Marc, à Florence, mais encore les *Scènes de la vie de saint Étienne*, les *Scènes de la vie de saint Laurent* qui se trouvent au Vatican, la fresque de la cathédrale d'Orvieto, et le *Couronnement* du musée du Louvre. Il y recherche les traits caractéristiques du mysticisme du Beato, qui garde toujours quelque chose de simple et de pur, jusque dans l'effort vers le symbolisme des légendes sacrées. Sa grâce continue ne fatigue pas, parce que les contours restent toujours précis et la coloration sobre. Quelque chose du Beato a revécu dans Benozzo Gozzoli, mais sans aucun souvenir des roses mystiques ni du chœur des anges. Si l'on étudie les œuvres de Gozzoli consacrées à saint François, à Montefalco, *La Naissance et les premières années de saint François*, *La Rencontre de saint François et de saint Dominique*, *Le Songe de saint François*, on est frappé de voir combien Benozzo se distingue du Beato par l'inspiration et combien dans les figures qu'il peint, la bonté et la sérénité transparaissent moins que dans celles du Beato. Il a cherché dans l'agrément des tons et dans l'éclat extérieur la beauté que le Beato trouvait dans l'expression spirituelle.

— M. E. Jacobsen croit reconnaître dans le tableau d'autel du musée Poldi-Pezzoli à Milan l'ouvrage du peintre connu sous le nom du maître de la *Glorification de Marie*, à Cologne. Il compare le tableau de Milan à la *Glorification* et à l'*Adoration de l'Enfant* de la Galerie de Berlin et conclut en disant que ces trois ouvrages lui semblent dus au même auteur.

L. C.

---

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST (XIV^e année, 4^e livr.).

M. G. Hager donne une étude historique sur les cloîtres en Occident : Jumièges et Saint-Gall. et M. H. Honsel une étude sur *Les formes architecturales gothiques en orfévrerie, et particulièrement dans les monstrances* (36 fig.).

(5^e livr.). — Signalons l'étude de M. H. Oidtmann sur *La Peinture de vitraux suisses de la fin du* XV^e *au commencement du* XVIII^e *siècle* (suite) et la suite du travail de M. G. Hager sur les cloîtres d'Occident : Fontenelle.

(6^e livr.). — M. Schnütgen décrit une peinture de l'école primitive des Pays-Bas ou du Rhin, et représentant des scènes de la vie de saint Augustin, passée récemment d'une collection privée parisienne dans une collection de Cologne (reprod. hors texte). Suite de l'étude de M. G. Hager : Les monastères de l'Ordre de Cluny.

Notons aussi : *Le Symbolisme des couleurs en liturgie*, par le P. J. Braun.

(7^e livr.). — Fin de l'étude sur les cloîtres d'Occident : les chapelles de la Vierge à Hirsau,

Petershausen, Erfurth, Donauwœrth, Blaubeuren, et autres monastères bénédictins.

Étude, terminée dans le numéro suivant, de M. H. Bergner sur des églises fortifiées à Nylarsker, Bjernede (Zélande), en Allemagne à Rohr, Vachdorf, Einhausen, Naumburg, Milda, Schaala, Cammin, Waiblingen, Pittriching, Reinstædt, etc., en Tyrol à Neustift, en France à Chazelles, Lorry-Mardigny, Méy, Esnandes.

---

GALICIA HISTORICA. — SANTIAGO, tome I, 1901.

Le savant recueil que dirige M. le prof. chan. D. Antonio Lopez Ferreiro est à placer parmi les plus intéressants de l'Europe archéologique. On y trouve des travaux importants par leur sujet et la manière dont ils sont traités, propres à contribuer sérieusement à l'élaboration de l'histoire monumentale du pays. Telle est l'étude du Directeur de la Revue sur la critique moderne, à propos de Santiago. L'auteur y soutient une intéressante controverse à l'encontre de M. Duchesne. Un auteur anonyme étudie l'église et le cimetière de Sainte-Marie-la-Neuve de Noya, et M. S. Tafali, la musique populaire de Galicie. Signalons encore la description d'un important retable de S. Maria de Caldas, de Reges.

L. C.

---

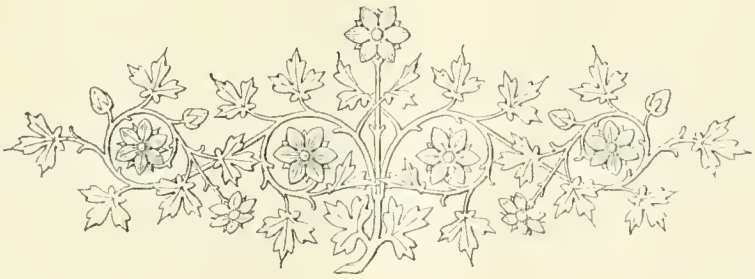
Le *Journal de la peinture sur verre*, publié sous la direction de M. G. Dupin, et à la collaboration duquel M. A. Didron, l'ancien directeur des « *Annales archéologiques* », a pris une part si distinguée, vient d'être remplacé par un périodique moins spécial : *L'art sacré*, organe de vulgarisation, où nous retrouvons avec plaisir un article de M. E. Didron. Nous voulons signaler, en outre, une très intéressante communication de la nouvelle « Société pour l'enseignement de l'art religieux » fondée avec l'appui et le patronage de Mgr le cardinal-archevêque de Paris.

---

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART, nos 5, 6, 7 et 8.

Le jeune et vaillant organe des artistes chrétiens de Belgique contient des articles variés, instructifs, rehaussés d'une belle illustration, et l'on y trouve quelques dessins de mérite, comme le relevé du *Rendez-vous de chasse de Grivegnée*, par M. H. Séaux ; des descriptions inédites, comme celle du cloître de Saint-Martin d'Ypres, donnée par M. J. Coomans, avec de belles reproductions photographiques de ce curieux monument, depuis peu accessible aux profanes, après avoir été durant 60 ans enfermé dans l'inviolable clôture des Sœurs Clarisses ; des actualités, tels le nouvel hôtel des Postes de Dinant, par Maître Jamar, l'église de Koekelberg, due à M. P. Ramaekers, et l'école de la rue de l'Arbre Bénit à Bruxelles (architecte M. Pauwels) ; aux dessins d'ensemble sont joints d'intéressants et pratiques détails d'escaliers ; on y trouve, enfin, des articles didactiques, comme cette originale et anonyme étude des *Éléments de botanique appliquée aux arts industriels*, que nous avons signalée dès le début. Signalons encore des notes sur la carrière artistique de feu G. Guffens, abondamment illustrées par M. Ceuster, et une série d'articles sur le *Clocher*. « ON a justement écrit », observe l'auteur, que « la flèche est la superstructure logique d'une tour d'église, et qu'une tour sans flèche (ou sans coupole) est un corps sans tête. » *On*, c'est le soussigné ; *On* est charmé d'être d'accord avec M. E. Serneels, sur ce point parfois contesté.

L. C.



# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

* Baron (J.) et Soyez (Edm.). — Description de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens. — Grand in-8°, 244 pp. une pl. Amiens, Yvert et Tellier, 1900.

Baudon (Albert). — Épigraphie campanaire ardennaise. — Les cloches du canton de Novion-Porcien. — In-8°, de 97 pp., Rethel, Beauvarlet.

Benoît (F.) et Gaudubois. — Chartres. — In-4°, av. grav. Paris, Lib. des publicat. artist.

Bouchaud (P. de). — Michel-Ange a Rome. — In-18, Paris, Lemerre.

* Bourassé (L'abbé). — Abbayes et monastères de France.— In-4°, illustré, de 224 pp. Mame, Tours.

* Brune (L'abbé P.). — Notes iconographiques. — Broch. extr. du *Bulletin archéologique*, 1900.

* Buttin (Ch.). — Notes sur les armures a l'épreuve. — In-8°, de 100 pp., 18 vignettes, Abry, Annecy.

Cartulaire de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne. — Extrait des *Mémoires de la Société historique de Compiègne*. — In-4°, Compiègne, Lefebre.

* Coutan (Dr). — L'ancienne cathédrale d'Avranches. — (Extrait du *Précis de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*). — Rouen, Cagniard, 1902.

* Le même. — La chapelle St-Julien du Petit-Quevilly et ses peintures murales.—Broch. Rouen, Cagniard, 1902.

* Duvau (L.).—Mythologie figurée de l'Edda — Extrait du *Journal des Savants*, septembre 1901.

* Giraud (J.-B.). — Documents pour servir a l'histoire de l'armement au moyen-age et a la renaissance. — In 4°, Lyon, chez l'auteur.

* Grossé-Duperon. — La basilique de N.-D. de Mayenne. — Brochure in-12. Mayenne, Poirier.

Lecomte (Maurice). — Abbaye cistercienne de Preuilly (Seine-et-Marne). Documents et obituaire, dans *le Moyen Age*, XII, p. 332-334.

* Ledru (L'abbé) et Fleury (Gabriel). — Monographie de la cathédrale du Mans.

Le mont Saint-Michel et ses merveilles (l'abbaye, le musée, la ville, et les remparts) d'après les notes du marquis de Tombelaine. — In-18, avec ill., Paris, Mendel.

* Lettres inédites de Viollet-le-Duc recueillies et annotées par son fils. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies (Ancienne maison Morel).

* Lindet (L.). — La représentation allégorique du moulin et du pressoir dans l'art chrétien. — Paris, Leroux, 1900. (Extrait de la *Revue archéologique*).

* Marignan (A.). — La tapisserie de Bayeux. — In-12, 200 grav., Paris, Leroux, 1902.

Marquet de Vasselot (J.-J.). — Un coffret-reliquaire du trésor de Quedlinburg. — In-4°. 6 grav. et 2 pl. Paris, Leroux.

Le même. — La croix-reliquaire du trésor de Reichenau. — In 8°, et 1 pl. Paris, Leroux.

Normand (Ch.). — L'œuvre de sauvegarde et d'étude des monuments. — Gr. in-4°, nomb. pl. et grav. Paris, Imprimerie Nationale (aux Bureaux de l'*Ami des Monuments et des Arts*).

Pasquier (F.) et Roger (R.).— Le Chateau de Foix, notice historique et archéologique. — In-8°, avec gravures et plans, Foix, Gadrat.

* Perrot (G.). et de Lasteyrie (R.). — Fondation Eug. Piot. Monuments et mémoires. — Gr. in-4°, fascicules XII et XIII. Paris, Leroux, 1899, 1900.

Pilloy (J.). — Étude sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne. Tome III (Nouvelles recherches sur le tombeau de Childéric Ier. Les vases francs à emblèmes chrétiens). — In-8°, 98 pp. 3 pl., Saint-Quentin, P. Dupré.

* Quarré-Reybourbon (L.).— Un retable du XVe siècle a Wattignies (Nord). — Broch., Paris, Plon, 1901.

* Le même. — Les fonts baptismaux du diocèse de Cambrai et d'Arras. — Broch., Lille, Ducoulombier, 1902.

Riomet (L.-B.). — Épigraphie campanaire de l'Aisne. — Les cloches du canton de Fère-en Tardenois. — Première partie. — Château-Thierry, in-8° de 75 pp., dans *Annales* de la Société archéologique de Château-Thierry.

* Signerin (L'abbé Charles). — Les quatre madones anciennes des portes historiques de la ville de Saint-Rambert-en-Forez. — In-8°, 52 pp. et 4 pl. — Saint-Etienne, Imp. Théolier, 1901.

Tessier (O.). — La tour du Muy, dite de Charles-Quint. — In-8°, Draguignan, Latil.

* Thiollier (Noël). — Monographies paroissiales.

Thiolin (G.). — Le chateau de Lasserre. — In-8°, Agen, imprimerie Agenaise.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Trouet (L.). — L'église de Larchant. — In-16. Nemours, Bouloy, 1901.

Varaville (J. de). — Histoire du chateau de Vincennes, des origines a nos jours. — Gr. in-8°, avec 75 grav. Paris, Librairie d'éducation nationale.

* Vermeylen (A.). — Leçon d'ouverture au cours d'histoire de l'art.

* Wickenhagen (Ch.) et Dainville (J.).— Manuel de l'histoire de l'art. — Petit in-4°, 26 gr. Paris, Fischbacher.

## Allemagne.

Branis (J.). — Soupis pamatek historickych a umeleckych v kralovstvi ceskem od pravekn do pocatku XIX stoleti VIII (Nomenclature des monuments historiques et artistiques du royaume de Bohême; vol. VIII). — In-8°, Prag, Bursik et Kohout.

* Catalogue rosenthal. Munich, Bavière.

Fabriczy (C. von). — L'architecte sculpteur Nicolo Lamberti d'Arezzo, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIII, 2e fasc. (1901).

Faek (A.). — Die Kathedrale in St-Gallen. II. Theil, und die Stiftsbibliothek. Meisterwerke des Rokokostils (1756 bis 1763) Herausg. von M. Kreutzmann. — In-folio, Zurich, M. Kreutzmann.

* Goldschmidt (A.). — La porte de l'église Saint-Ambroise a Milan, un monument de la première période chrétienne. — In-8°, 30 pp. et 6 planches en phototypie. Heitz et Mündel. 1902. Prix : 3 marcs.

Herhagen (F.-M.) — Die Kloster-Ruinen zu Himmerod in der Eifel. — In-8°, Trier, Lintz.

Joel (Ed.).—Trésors d'art industriel des synagogues, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1901.

Knackfuss (H.). — Kunstler Monographien. III. Rembrandt. 5 aufl. — In-8°, Bielefeld, Velhagen und Klasing.

Knackfuss (H.). — Kunstler Monographien, V. Durer, 6e Aufl. — In-8°, Bielefeld, Velhagen und Klasing.

* Kutschmann (Th.). — L'architecture romane et son décor en Allemagne. — 30 planches, la plupart en phototypie, avec texte explicatif. Première série. Bruno Hessling, Berlin et New-York. Prix : 30 marcs la série.

* Leben und Regel des heiligen Vaters benedictus. — In-8°, 200 pp. nombreuses illustrations. — Abb. d'Emaüs à Prague, 1901. Prix : 5 fr.

* Sauerland (H.-V.). — Le psautier d'Egbert de Trèves, codex gertrudianus a civiale. Étude historique et critique. — Étude archéologique de A. Haseloff, 214 pp. et 62 planches en phototypie. Grand in-4°. Trèves. Édité par la *Société des études utiles*, 1901.

## Angleterre.

Barnes (A. J.). — Sanc Peter in Roma and his tomb on the Vatican Hill. — In-4°, London, Sonnenschein.

Brinton (S.). — The Renaissance of Italian art (Sculpture and Painting): a Handbook for travellers. — In-8°, London, Simpkin.

## Italie.

* Lopez Ferreiro (A.). — La orfebreria compostelana a principios del siglo xv.

Magherini-Graziani (G.). — L'Arte a Citta di Castello. — In-4°, 68 planches, Citta di Castello, Lapi.

Majocchi (Rodolfo). — L'autenticita della « Strage degli innocenti. » Quadro di Raffaelo Sanzio. — In-8°, Pavia, Fusi.

* Palmarini (J.-M.). — L'arte di Giotto, studio critico. — (Firenze l'Elzeviriana.)

## Espagne.

Gestoso y Pérez (J.).— Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla dfsde el signo XIII al XVII inclusive, II (P. Z.). — In-4°, Madrid, Murillo.

* Lamperez y Romea (V.). — Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española. — In-8°, 52 pp., avec gravures. Madrid, 1901.

## Russie.

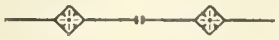
* De Bock (W.). — Matériaux pour servir a l'archéologie de l'Égypte chrétienne. — Pet. in-folio, 90 pp., XXXIII pl. photot. et vignettes. — St-Pétersbourg, 1901.

## Belgique.

Belgique pittoresque et monumentale. — In-8° avec gravures, Bruxelles, Bulens.

Lambrechts (Le R. P. J.).— Nécrologe de l'abbaye bénédictine de Saint-Trond, précédé d'une notice sur la même abbaye. — In-8°, Saint-Trond, Vanwest-Dubois.

* Soil (E.). — En Espagne. —In-8°, 140 pp., 40 photot. Anvers, de Backer, 1902.



**Chronique.** SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Vandalisme à Avignon, à Vérone, à Rome. — RESTAURATIONS : à Atur, à Rome, à Binche. — PEINTURES MURALES : à Mont-Favet, à Monteherand, à Milan. — MUSÉES : Musée Brera à Milan. — EXPOSITIONS : Les Primitifs à Bruges. — MUSIQUE SACRÉE. — NOUVELLES. — NÉCROLOGIE : Édouard Didron.

## Monuments anciens.

LE *Vandalisme administratif.* — Le dédain du passé triomphe dans Avignon. Une partie des remparts a été démolie selon les vœux de l'Administration locale. Protestons une dernière fois contre cette faute impardonnable.

Le malencontreux projet de modernisation de la Piazza dell' Erbe de Vérone n'est pas encore abandonné par la municipalité de cette ville. Le Gouvernement italien s'en est ému et le Directeur des Beaux-Arts, M. Fiorelli, a cru de son devoir de mettre en garde contre un tel vandalisme le bourgmestre de Vérone. L'ambiguïté de la réponse de ce dernier a suscité au Parlement italien une éloquente interpellation et protestation de la part du savant historien Pompeo Molmenti, protestation que cent députés avec lui ont adressée immédiatement au maire de Vérone. Le Gouvernement a ensuite nommé une Commission, composée de MM. Cantalamessa, directeur de la galerie de Venise, Manfredi, architecte, membre de l'Académie de Venise, et le peintre Ettore Tito, pour rédiger sur place un rapport approfondi sur la question.

Après Avignon et Vérone, c'est Rome qui court un nouveau péril. Le syndic de Rome, petit-neveu du Pape Martin V, le grand bâtisseur, don Prospero Colonna, a fait approuver par le Gouvernement le plan d'une large rue, d'une artère haussmanienne, que les Romains ont déjà baptisée la *Gran Via.* Elle irait de la place Barberini au palais de Justice, détruisant la charmante place Saint-Ignace, supprimant deux églises et le palais Cini, menaçant enfin deux monuments, parmi les plus connus de la ville.

C'est d'abord la fontaine de Trévi, dont on rêve de gâter l'entourage, en agrandissant la place de Trévi, pour laquelle elle a été faite; en outre, la place Navone, d'une si harmonieuse proportion, à travers laquelle il s'agit de faire une béante trouée. Les hommes de goût protestent, ayant à leur tête M. Zanardelli.

***

*Restaurations.* — La *Société historique et archéologique* de la Dordogne vient de voter une allocation pour faire quelques réparations à la « lanterne des morts » d'Atur, située près de cette ville et qui est un des monuments funéraires les plus intéressants de France, remontant au XIIe siècle.

***

On annonce qu'on a déposé au Parlement italien une motion pour la reconstitution de l'ancien Sénat romain. La « Curia », le célèbre monument sur le Forum, est devenue l'église Saint-Adrien. M. Boni, l'architecte qui est chargé des fouilles du Forum, compte sur d'heureux résultats. Dans la « Curia » reconstituée, on réunirait les tables de bronze ou de pierre sur lesquelles sont inscrits les lois et les autres actes publics romains.

***

L'hôtel de ville de Binche (Belgique), restauré par M. Langerock et décoré par M. Algoet, est devenu un vrai joyau d'art. La restauration de l'antique église collégiale Saint-Ursmer (en la même ville) sera une œuvre tout aussi réussie. La Commission royale des monuments vient de donner son approbation au projet de restauration du transept, l'une des parties les plus intéressantes de l'édifice. Le devis estimatif atteint près de 80,000 francs.

***

Nous extrayons les lignes qui suivent du rapport du conseiller communal J. Casier (l'artiste chrétien bien connu de nos lecteurs) sur la restauration du Château des Comtes à Gand.

« Depuis la restauration de l'enceinte et son dégagement complet, le Comité du Château des Comtes a étudié de plus près le vieux donjon de Thierry d'Alsace. Fallait-il le restaurer? Comment et dans quelle mesure ce travail pouvait-il s'opérer ?

Il y a, vous ne l'ignorez pas, des adversaires déclarés et systématiques de toutes les restaurations ; les pierres frustes, un mur ébréché et couvert de mousse, les débris d'une arcade ou d'une porte, et par-dessus tout cette belle patine, que seul le temps peut déposer sur les ruines, tout cela flatte à juste titre l'œil de l'artiste ; son esprit se plaît à méditer devant ces débris du passé ; son âme vibre en présence de ces harmonies de la nature et de l'art. Pour eux, toucher aux ruines, empêcher leur chute, c'est porter une main sacrilège sur le patrimoine artistique.

D'autres, moins égoïstes, apprécient, à l'égal des premiers, tout le charme que dégagent les souvenirs du passé : comme eux, ils les aiment et redoutent d'y toucher ; mais, ils ne se croient pas autorisés à jouir seuls de ce dépôt légué par les générations précédentes ; ils considèrent comme un devoir de le transmettre aux générations à venir. Pour eux, une restauration s'impose, si la conservation du monument en dépend.

Tel est bien le cas du mur d'enceinte et du donjon de notre Château des Comtes. Les ravages subis par ces

constructions ont été tels qu'une renonciation aux travaux déjà achevés et à ceux qui sont projetés aurait été le signal de la disparition des intéressants vestiges du passé de Gand ; l'opinion des abstentionnistes n'a heureusement pas prévalu auprès des pouvoirs publics ; la restauration est accomplie pour le mur d'enceinte ; on peut s'en féliciter.

Et pour le donjon, il a fallu l'étançonner de bonne façon, dès l'instant qu'il a été débarrassé de ses nombreux parasites ; les fouilles et les études, dont cette intéressante construction a été l'objet, ont permis d'élucider le passé du monument et d'établir les conditions d'une restauration basée sur des données satisfaisantes.

Celles-ci sont le résultat des laborieuses recherches de M. De Waele et de quelques amateurs patients ; ils ont interrogé longuement les murs existants ; peu à peu, le plan de la construction et sa distribution en étages se sont dégagés avec une clarté surprenante. Deux points seulement ont soulevé d'intéressantes discussions au sein du Comité du Château des Comtes.

Le donjon était-il couvert d'une plate-forme crénélée, ou d'un toit disposé de façon à laisser subsister un chemin de ronde ?

Dans le sous-sol, c'est-à-dire entre la construction primitive *(domus lapidea)* et le donjon de Thierry d'Alsace, faut-il refaire entre les colonnes les voûtes en briques dont on a retrouvé une partie ? Ou bien faut-il établir un plancher au-dessus du système d'arcs doubleaux, appuyés sur les colonnes ?

A la presque unanimité, le Comité spécial s'est rallié à la toiture en plate-forme et à la réfection des voûtes pour l'étage inférieur.

La Commission royale des Monuments a partagé cet avis pour la toiture, mais elle a proposé de laisser tout l'intérieur dans l'état actuel ; toutefois, elle a manifesté ses préférences pour l'établissement d'un plancher, au cas où les pouvoirs publics voudraient utiliser l'intérieur du donjon. Telle a été, en effet, l'appréciation du Collège échevinal et du Gouvernement.

L'accord est complet entre les pouvoirs publics ; les plans qui nous sont soumis comportent la réfection de la partie détruite du donjon, des deux planchers et de la plate-forme supérieure flanquée de quatre échauguettes et garnie de créneaux.

Le devis estimatif comporte une dépense de 230,446 fr. 98, dont la moitié doit être à la charge de l'État.

La part incombant à la ville (115,223 fr. 49) me paraît supérieure aux prévisions établies au début de l'entreprise. J'en fais la constatation, non pour combattre la proposition, mais pour n'omettre aucune considération dans mon rapport. L'adjudication donnera probablement un rabais assez sensible.

Quoi qu'il en soit, j'estime que ce travail s'impose à titre de complément de la restauration du mur d'enceinte et à celui plus important d'empêcher la destruction du donjon.

Après l'achèvement de ce travail, la ville de Gand disposera d'un spacieux local à deux étages, susceptible de servir de musée pour nos collections qui augmentent chaque jour.

## Peintures murales.

*ONT-FAVET.* — On a lu plus haut (1) la communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par M. Müntz, qui souhaite vivement et avec raison que la Direction des Beaux-Arts s'occupe des merveilleuses fresques d'Avignon, œuvres d'artistes du XIVe siècle, qu'il importe de restaurer et de faire copier. A la suite de ces alarmes, M. Müntz a reçu une lettre de l'abbé Gayet, curé d'Audeville (Oise), qui lui signale d'autres fresques du pontificat de Clément VI, — contemporaines, par conséquent, de celles du palais des Papes, — qui sont conservées dans le presbytère de Mont-Favet, près Avignon, et qui semblent jusqu'ici avoir échappé à tous les archéologues.

Ces fresques, purement ornementales, ont été exécutées sur les ordres du cardinal de Mont-Favet et elles constituent un ensemble si intéressant, qu'il serait à désirer qu'elles fussent l'objet d'une monographie accompagnée de reproductions.

1. V. *Travaux des Sociétés savantes.*

***

*Montcherand.* — On vient de découvrir dans le chœur de l'église de Montcherand (canton de Vaud), sous le badigeon, d'intéressantes peintures de la fin du XIe, ou du commencement du XIIe siècle.

C'est en inspectant le chœur de cette église (lisons-nous dans l'*Autorité* du 2 mai), qui remonte au XIe siècle, et dont la forme semi-circulaire et la voûte en quart de sphère rappellent ceux des temples de Corcelles près Payerne et de Saint-Sulpice, qu'on a retrouvé ces peintures.

M. Frédéric Dubois, aidé de l'archéologue cantonal, après un examen minutieux du chœur, a retrouvé, sous un triple badigeonnage, des peintures représentant les apôtres en demi-grandeur naturelle, les uns à côté des autres, tout autour du chœur, chacun avec ses attributs et avec son nom écrit verticalement. Au-dessus des apôtres, au centre de la voûte, le Christ bénissant.

Ces peintures ont une grande valeur archéologique et artistique. Elles sont peut-être les plus anciennes de la contrée. Elles sont probablement contemporaines du chœur et doivent remonter à la fin du XIe, ou au commencement du XIIe siècle.

***

On vient, annonce M. Luca Beltrami dans le *Corriere della Sera* (des 10 et 11 mai), de découvrir dans la salle « delle Asse », au château de Milan, une décoration à fresque, composée d'arabesques, de rubans et d'autres ornements, parmi lesquels sont des restes d'inscriptions célébrant des événements politiques de la vie de Ludovic le More, décoration qui est sans doute l'œuvre de Léonard de Vinci. M. Paul Müller-Walde, l'historien de Léonard, qui, depuis plusieurs années, poursuit ses recherches dans le château de Milan,

avait déjà découvert une partie de ces peintures, ainsi que d'autres, dans la salle du Trône. Grâce à l'aide pécuniaire d'un riche Milanais, ces découvertes ont pu être achevées et les peintures restaurées avec tout le respect qu'elles méritent (1).

***

*Louvain. — Restauration de l'église St-Pierre.* — Pendant que les travaux de restauration extérieure de l'église St-Pierre sont menés activement, on continue non moins vivement le travail à l'intérieur de la collégiale. Depuis la découverte des remarquables peintures murales dans la chapelle Ste-Anne, il a été décidé d'enlever le badigeon de toute la face interne des murailles, afin de remettre le temple dans son état primitif et lui rendre son aspect grandiose de jadis.

On possède, d'ailleurs, la quasi-certitude que de nouvelles peintures murales seront mises au jour pendant ces travaux, dont les devis sont déjà établis.

D'autre part, dans sa dernière séance, le Conseil communal a donné un avis favorable pour le placement de nouveaux vitraux qui orneront les fenêtres du grand chœur (2).

## Musées.

Musée Brera a Milan. — Cette belle galerie, une des premières de l'Italie, si riche en fresques de Luini et de son école, sans compter le reste, vient d'acquérir une série de morceaux de premier ordre, que, pour la beauté et l'importance, l'opinion proclame un des plus précieux trésors du musée milanais après le *Mariage de la Vierge*, le *Sposalizio* de Raphaël. Il s'agit des fresques exécutées par Bramante dans la maison Panigarola, aujourd'hui Prinetti, rue Lanzone, à Milan, acquises grâce à la ténacité du directeur de la Pinacothèque, le docteur Corrado Ricci, que n'a rebuté aucune difficulté pour assurer à la ville de Milan la possession de nouveaux chefs-d'œuvre.

Donato Lazzari, dit Bramante, né à Monte Astroaldo, près d'Urbino, en 1444, mort à Rome, en 1514, est surtout connu comme architecte. Mais, dans cette merveilleuse Italie des XVe et XVIe siècles, un artiste ne se parquait pas dans un seul domaine du beau. Ainsi on sait que, vers 1486, Bramante avait peint à Bergame des figures de philosophes pour le palais du Podestat, et une *Pietà* à l'église Saint-Pancrace. Vasari rapporte aussi qu'il exécuta une fresque à Saint-Jean de Latran, au-dessus de la porte sainte, ou du jubilé ; en 1508, au témoignage de Giovanni-Battista Caporali, on le tenait non seulement pour un grand architecte, mais aussi pour l'égal en peinture de Luca Signorelli, du Pérugin et du Pinturicchio. Enfin le Vasari de la Lombardie, le peintre et écrivain Gian-Paolo Lomazzo, dit formellement dans son *Traité de la peinture*, imprimé pour la première fois à Milan en 1584, que dans la maison Panigarola, à Milan, on voit peints de la main de Bramante les portraits des peintres Pietro Suola, le vieux, Moro da Ficino et Beltramo, représentés en costumes de seigneurs et armés.

Pour lever les doutes et montrer que le grand artiste, qui créa tout une école nouvelle d'architecture, était en même temps un peintre de premier ordre, on peut invoquer un document péremptoire. Une pièce, conservée aux Archives de l'État à Milan, lettre datée du 4 mars 1495, établit, en effet, que Bramante a dirigé et en partie exécuté la décoration des murs d'une salle du château des Sforza, à Milan. On peut considérer comme ayant appartenu à cet ensemble détruit, cette belle figure, Argo peut-être, qui se voit encore dans la salle du Trésor et qui par le style et le modelé peut rivaliser avec les œuvres les plus parfaites de l'art contemporain.

Les morceaux récemment entrés à la galerie Brera montrent de grandeur plus que nature sept personnages en pied, guerriers, poètes, chanteurs, enfin Démocrite et Héraclite représentés à mi-corps et conjugués. L'art moderne n'a rien produit de plus savant, de plus noble que ces figures où la simplicité antique apparaît dans les formes, types et vêtements de la première Renaissance italienne. Cette figure d'homme d'armes, dans une niche ornée de marbres, la main gauche appuyée sur son épée, a un visage d'une énergie singulière et ses jambes musclées présentent cette forme un peu arquée, propre à celui qui a l'habitude de passer de longues heures à cheval. Cet autre, plus jeune, sans barbe, à la chevelure tombant en boucles épaisses, à l'expression haute et songeuse, porte un manteau ouvert de manière à laisser voir le riche costume du temps, et appuie sur une masse d'armes la main gauche. Un troisième, vu de trois quarts mais regardant le spectateur, porte l'ample chevelure tombante de l'époque et tient à la main un bâton de commandement. En voici un qui, plus vieux et barbu, au visage d'homme habitué à commander aux autres, ceint la couronne des victorieux.

Assis près d'une table chargée de livres ouverts, Démocrite et Héraclite semblent discuter sur une mappemonde appliquée entre eux à une muraille maçonnée que couronne une frise à l'antique d'un fort relief, avec figures, chevaux et char, interrompue au milieu par un disque portant le monogramme du Christ ; les deux penseurs, des portraits évidemment, sont d'une vérité et d'une noblesse singulières. L'artiste a su, sans les faire grimacer, donner à chacun l'expression caractéristique que leur attribue la tradition.

Les critiques les plus experts aux choses de l'art italien, Morelli, Berenson, Frizzoni, Ricci, ne mettent pas en doute l'authenticité de ces belles figures, où ils retrouvent l'influence de Melozzo da Forli, dont, avant de venir habiter Milan, Bramante put admirer les œuvres à Rome et à Urbino. Il y a, en effet, une analogie frappante entre la figure du jeune guerrier que nous avons décrite, et les anges musiciens de la sacristie à Saint-Pierre de Rome.

Les fresques de la maison Panigarola sont probablement la seule œuvre de Bramante qui nous ait été conservée et n'en sont que plus précieuses. Nous devons dire que, malgré les preuves documentaires données plus haut, un écrivain a proposé récemment le nom de Gian Francesco Caroto qui a travaillé pour les Visconti et laissé de ses œuvres dans une maison ayant appartenu à la famille Panigarola. Mais le nom de Caroto doit être absolument écarté ; à la date, en effet, où furent exécutées les peintures conquises par le Brera, c'est-à-dire la fin du XVe siècle, Caroto était tellement jeune qu'on le peut considérer comme incapable d'avoir conçu un ensemble aussi magistral. D'ailleurs Caroto, élève de Libérale de Vérone, a subi l'influence des Bellini et de Mantegna, et son style est très différent de celui qui apparaît ici. De plus, ses œuvres connues sont toutes incomparablement au-dessous de celles-ci, et jamais il n'a approché d'une telle grandeur. On remarquera, enfin, que l'architecture

1. *Chronique d'Art.*
2. *Le Patriote.*

est traitée ici avec une richesse, un goût et une science qui annoncent un maître en cet art.

Il y a intérêt à rapprocher les fresques de la maison Panigarola de celles qu'exécuta Andrea Mantegna pour la chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe dans le transept méridional de l'église des Eremitani, à Padoue ; elles sont plus anciennes que celles de Bramante, puisque Mantegna les termina en 1460. Et si je compare ces deux groupes de chefs-d'œuvre, ce n'est pas pour tirer argument de l'une contre l'autre, ni même pour faire entre eux de comparaison en règle. La vie de saint Jacques et le martyre de saint Christophe par Mantegna comptent assurément, dans leur demi-ruine, au nombre des plus belles fresques qu'ait conservées l'Italie, et j'en dirai seulement ceci quelles sont beaucoup plus imprégnées de l'esprit antique, j'entends l'antique romain, (Mantegna n'en connaissait pas d'autres) que celles de la maison Panigarola.

Quant à une influence directe de Bramante sur Raphaël, elle est, malgré leur parenté par le sang, peu probable, puisque Raphaël n'a jamais pu voir les grandes œuvres peintes de son oncle. Mais par lui sans doute pénétra dans l'âme merveilleusement réceptive du jeune Raphaël ce grand goût des formes de l'antiquité, qui est un des caractères de son génie, et Bramante vivifia par la science transmise ce sentiment déjà éveillé par le spectacle de l'ancienne Rome.

J'ai emprunté la plupart des détails qui précèdent à un article de M. Francesco Malaguzzi Valeri, publié dans l'*Illustration italienne* du 23 mars 1902, avec trois remarquables photogravures.

Enfin, pour terminer, je dirai que Bramante aurait peint aussi des tableaux à l'huile, très probablement mis aujourd'hui et depuis longtemps sous d'autres noms. Jusqu'à plus ample informé on peut s'en tenir aux fresques de Brera, qui suffisent à lui assigner un rang distingué parmi les maîtres de son temps. Et lorsqu'il s'agit d'une époque comme la fin du XV^e^ siècle et le commencement du XVI^e^, c'est la plus grande gloire à laquelle il ait été donné à un homme d'atteindre dans les arts.

Un dernier mot : la plus notable partie de l'art italien est représentée par les fresques pâlies, dégradées, souvent mutilées d'une manière sauvage par les siècles classiques, qui couvrent encore les murailles d'églises innombrables et du Campo Santo de Pise. Eh bien, cette partie, je le crois, est la plus rare, la plus précieuse et les tableaux ne nous révèlent qu'à demi la grandeur, la souplesse, l'infinie variété du génie italien à son plus haut période [1].

André Arnoult.

## Expositions.

Au sujet de l'Exposition de peintures anciennes des primitifs flamands de Bruges, M. H. Hymans écrit au *Courrier de l'Art :*

L'attention du monde des arts ne tardera pas à se porter vers Bruges où, dans les locaux du Palais provincial, édifice de construction récente, vont se trouver réunies, au nombre de trois cents environ, les productions picturales de la primitive école flamande. Déjà, à Bruges même, en 1867, puis à Londres, il y a dix ans, au Burlington Fine Arts Club, plus récemment à la New Gallery, on avait pu réunir de très précieux spécimens de l'école néerlandaise, pour le plus grand profit des études. L'exposition de Bruges, bien que restreinte aux maîtres flamands, offrira l'intérêt de rassembler à la fois les œuvres des églises, des couvents et des galeries belges et de largement mettre à contribution aussi les éléments des collections étrangères. Le libéral concours de riches amateurs, particulièrement de France, d'Angleterre et d'Allemagne (outre ceux que nous avons déjà dits, le duc de Devonshire a promis trois tableaux ; le prince de Lichtenstein, une dizaine ; le comte Doria, un Memling et deux ou trois autres œuvres) permettra de placer sous les yeux du public une somme de richesses certainement destinée à faire époque dans l'histoire de la curiosité et cela dans un cadre prestigieux. Grâce à de hautes interventions, le Conseil provincial a consenti à siéger à l'hôtel de ville durant la session qui s'ouvrira en juillet, abandonnant ainsi l'ensemble de ses locaux aux organisateurs de l'exposition.

Van Eyck, Memling surtout — dont une trentaine d'œuvres sont annoncées, y compris les grands panneaux du musée d'Anvers, — Gérard David seront là, représentés comme ils ne l'ont été jamais. Et si l'espoir, encore assez vague, de voir reconstituer momentanément le retable de l'*Adoration de l'Agneau* pouvait se réaliser, il y aurait de quoi émouvoir tout ce que l'univers compte d'amis des arts. Puis, autour des représentants de cette école dite « de Bruges » et dont, chose singulière, aucun presque n'est en réalité brugeois, viendront se grouper en nombre les fervents interprètes de la nature, qui, tour à tour, à Tournai, à Gand, à Bruxelles, à Louvain, à Anvers, à Ypres, se réclament, en apparence, des mêmes principes. C'est Peter Christus, dont le *Saint Éloi*, de la galerie Oppenheim, à Cologne, sera un des « clous » de l'exposition ; c'est Rogier van der Weyden, dont sans doute l'hôpital de Beaune ne prêtera pas le retable, mais dont lord Northbrook donnera une page importante ; c'est Simon Marmion, bref, les maîtres se rattachant par des liens si intéressants à l'école qui ne s'achève qu'au XVI^e^ siècle avec Bernard van Orley, avec Lancelot Blondeel, trop peu connu hors de Bruges et que suffirait à immortaliser la cheminée du Franc, dont il fut le dessinateur, — la cathédrale de Tournai exposera son tableau de la *Vie de la Vierge ;* — enfin, avec Quinten Massys et Pourbus le vieux, que ses fils, eux-mêmes célèbres, n'ont pas relégué dans l'oubli.

Enfin, parmi les curiosités, l'exposition comptera le mystérieux retable de l'église Saint-Martin d'Ypres, obstinément dérobé aux regards des fidèles, et où les connaisseurs ne verront pas sans surprise une peinture du XVI^e^ siècle, à la place d'un van Eyck réputé. C'est une création d'ailleurs intéressante, où les figures d'Adam et d'Ève sont traitées avec un réel talent.

A côté de cet ensemble d'œuvres picturales de si pénétrante expression se trouvera dans les locaux de l'ancien hôtel des seigneurs de Bruges, admirablement reconstitué par M. de la Censerie, une abondance de sculptures, de médailles, d'orfévreries, de bijoux, de dentelles, de meubles tirés des collections privées et fort bien installés dans les salles et des galeries qui, elles-mêmes, sont des œuvres d'art.

## Musique sacrée.

*Un Congrès de Musique religieuse.* — Un Congrès de musique religieuse aura lieu à Bruges du 7 au 10 août prochain. Il y aura d'intéressantes conférences sur le plain-chant, sur la musique figurée et même sur des questions d'intérêt musical plus universel.

1. *Journal de l'Art*, 12 avril 1902.

Il est question de faire venir M. Brunetière, ou M. H. Cochin.

M. Charles Bordes, le réputé directeur des chanteurs de Saint-Gervais à Paris, et M. Vincent d'Indy, le célèbre compositeur, viendront avec un groupe d'artistes qui agrémenteront les conférences d'auditions musicales et se joindront aux éléments locaux pour organiser un grand concert le 9 août.

On y entendrait une cantate de Bach et l'oratorio *Rédemption*, de C. Franck. La maîtrise de la cathédrale, renforcée pour la circonstance, se chargerait du salut d'inauguration du Congrès et de la messe de clôture, le 10 août.

Le savant bénédictin Dom Pothier, restaurateur des livres grégoriens, prendra part aux travaux. On parle aussi de la collaboration de notre grand compositeur Tinel et du célèbre organiste parisien Alexandre Guilmant.

Mgr l'évêque de Bruges a approuvé ce Congrès et il en a accepté la présidence d'honneur.

## Nouvelles.

N riche Vénitien, décédé récemment, M. Fiorentini, a légué une somme de 100.000 *lire* pour la reconstruction de l'église della Pietà, située sur le quai des Esclavons.

***

Nous signalons l'heureuse et intelligente initiative de M. le chanoine Mallet, qui a fait rétablir la *Croix triomphale* au chœur de St-Léonard et de Notre-Dame d'Alençon ; on lui devra bientôt aussi le rétablissement d'un grand crucifix sous l'arc triomphal de Saint-Pierre de Montsort.

***

D'après *le Figaro*, un savant ingénieur, M. Albert Guénée, a fait récemment une expérience d'un caractère à la fois scientifique et religieux ; elle consistait à mettre en branle la « *Savoyarde* », le bourdon du Sacré-Cœur, au moyen de l'électricité. Deux électro-aimants suffirent à lancer à toute volée cette masse de 22.000 kilos et désormais deux enfants de chœur, placés chacun devant une sonnerie, pourront manœuvrer la formidable machine (1).

***

Au cours des travaux de fouilles que l'on exécute actuellement pour l'agrandissement du palais de la Bourse, à Paris, on vient de découvrir une petite Vierge en argent, qui porte la date de 1662 et est enfermée dans une boîte protectrice en plomb, en même temps, deux médailles commémoratives en cuivre, qui furent placées là lors de la pose des premières pierres de la sacristie et de l'infirmerie du couvent des Filles Saint-Thomas. On n'ignore pas qu'en effet un cloître occupait jadis l'emplacement du temple de l'argent, que la cloche même qui appelait les saintes filles aux offices convie maintenant les boursiers autour de la corbeille.

***

M. Sauvageot, l'architecte chargé de la restauration de l'église Saint-Pierre de Montmartre, vient d'informer la Commission du Vieux-Paris que, parmi des démolitions récemment faites, on a découvert d'importants fragments de pierres tombales du moyen âge. D'après les constatations faites par M. Charles Sellier, qui a réuni divers fragments de ces pierres, on a aussi retrouvé les tombes, ornées de leurs effigies gravées, de deux anciennes abbesses de Montmartre : Mahaut de Fresnoy, décédée en 1280, et Ade de Muici, décédée en 1317.

***

La Société du Vieux-Montmartre, qui occupait à la mairie du dix-huitième arrondissement quelques pièces où étaient déposées ses archives et des objets de collection montmartroise, constituant un embryon de musée local, vient d'être avisée que, la place manquant aux services de la municipalité de cet arrondissement, elle devrait quitter son gîte à la date du 15 juillet prochain. Il avait été question jadis de transformer en musée du Vieux-Montmartre l'église de Saint-Pierre, la plus ancienne de Paris, mais les travaux de restauration de cette église que poursuit M. Sauvageot, sont loin d'être achevés et le musée expulsé risque fort, si quelqu'un ne vient à son aide, d'être mis à la rue comme un mauvais locataire.

***

Le 30e Congrès des architectes français se tiendra cette année, à Paris, du 2 au 7 juin. Les séances auront lieu dans la salle de l'Hémicycle, à l'École des Beaux-Arts.

Le Congrès se terminera le samedi 7 juin, par la distribution des récompenses que la Société centrale des architectes français décerne aux artistes, aux élèves et au personnel du bâtiment, sous la présidence de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

1. *Vérité Française*, du 25 avril 1902.

Le 24 mai a été inaugurée à Washington une statue de Rochambeau, œuvre du sculpteur Hamar.

***

On vient de découvrir à Arles, en pratiquant des fouilles dans le faubourg de Trainquetailles, de magnifiques mosaïques. L'une d'elles, qui mesure trois mètres cinquante sur deux mètres, représente l'enlèvement d'Europe, fille d'Agénor, roi de Phénicie. C'est une pièce de toute beauté et merveilleusement conservée.

La Société archéologique de Provence, prévenue de cette intéressante découverte, vient de prendre la direction des fouilles sur cet emplacement, où l'on a maintenant acquis la certitude que doit se trouver un magnifique palais romain, qui a dû être construit sous Constantin et qui aurait appartenu à Adhémar de Grignan, évêque d'Arles au XIIIe siècle, palais qui devait contenir, d'après les renseignements que donna le grand architecte Mansard, de précieuses et riches collections.

***

Les voyageurs ou les pèlerins que leur itinéraire a conduits, ces jours derniers, à Maredsous, auront pu admirer le triptyque offert par les PP. Bénédictins, comme un mémorial de reconnaissance, au grand fondateur et bienfaiteur de leur abbaye, M. Henri Desclée.

Ce triptyque est dû au pinceau de M. Joseph Janssens et peut être considéré comme le chef-d'œuvre du maître, tant par l'ensemble de la conception que par le parfait achèvement de l'exécution.

Le panneau du milieu représente la T. Ste Vierge aux pieds de laquelle sont agenouillés M. et Mme H. Desclée. A droite, S. Benoît, protégeant un jeune moine, fils des pieux fondateurs; à gauche, Ste Scholastique, abritant une religieuse, leur fille. Le fond des panneaux, suivant la coutume des peintres du moyen âge, est occupé par de ravissants paysages. Une vue générale de l'abbaye de Maredsous, une vue de Tournai, une vue de Bruges. L'œuvre est de dimensions considérables et occupe tout un panneau de la salle à manger gothique du château de M. Henri Desclée.

***

D'après le *Journal des Débats*, on vient d'installer dans la petite salle japonaise du Louvre les différents objets d'art acquis par l'État à la vente Hayashi. A l'extrémité du passage qui traverse les salles Grandidier, on aperçoit d'abord la magnifique statue de bois représentant un Bodhitsava. Cette figure, debout, de grandeur naturelle, date du VIIIe siècle. C'est la plus précieuse des acquisitions qu'a faites le musée. Elle n'est pas seulement vénérable par son antiquité : la gravité de l'expression, le grand style des draperies en font une œuvre de premier ordre, qui peut soutenir la comparaison avec les plus belles sculptures archaïques de l'Égypte et de la Grèce. Deux kakémonos importants sont venus enrichir la série déjà fort intéressante des peintures. Le plus remarquable est un kakémono de l'École de Kocé, ouvrage du Xe siècle, d'une couleur à la fois somptueuse et discrète, monté de façon élégante et parfaitement conservé, où l'on admire une très pure et très noble figure de Bouddha. L'autre est un joli portrait du poète Hitomaru, par Mitsunobou, peintre du XVIe siècle. Citons encore une belle boîte de laque, une autre boîte en cuir ciselé et peint, toutes deux d'un excellent style. Un bronze d'une charmante patine et deux superbes masques ont été achetés à la même vente par la Société des Amis du Louvre, et offerts par elle au musée. Toutes ces acquisitions sont excellentes. La petite collection japonaise, commencée, il y a quelques années à peine, par M. Gaston Migeon, avec le généreux concours des japonisants parisiens, ne compte pas encore un bien grand nombre de numéros. Mais les objets qui la composent ont été tous choisis de manière à donner au public la meilleure et la plus exacte opinion du génie décoratif des artistes d'Extrême-Orient. Il faut souhaiter que les dons continuent d'enrichir cette collection naissante et que l'on trouve bientôt pour elle, dans les agrandissements du musée, une salle plus accessible aux visiteurs.

## Nécrologie.

### Edouard Didron.

UN des peintres-verriers les plus distingués qu'ait produits la France du XIXe siècle, Edouard Didron, vient de mourir à Paris, le 14 avril 1902, dans la maison du boulevard Raspail, n° 6, où était installé son atelier.

Né à Paris, le 9 octobre 1836, il eut pour éducateur artistique son oncle, Adolphe-Napoléon Didron, dont la lecture de *Notre-Dame de Paris* fit non seulement un admirateur passionné de Victor Hugo, le plus fort était déjà fait, mais encore et pour toujours un apôtre de l'art chrétien du moyen âge. Adolphe Didron fonda

les *Annales archéologiques*, répertoire précieux de documents graphiques et écrits, dus aux érudits et dessinateurs les plus distingués du temps et où puisent encore avec fruit les chercheurs de l'époque suivante. Cette publication excellente fut interrompue en 1866, et Didron mourut l'année suivante, à 66 ans, le 13 novembre 1867. La profonde empreinte reçue de Victor Hugo avait été définitive ; certes le grand poète n'eut pas toujours le diagnostic très sûr en archéologie et peut-être, avec tout le romantisme, voyait-il surtout dans l'art du moyen âge l'éblouissant décor extérieur des couleurs et des formes. Mais il possédait en plein cette faculté maîtresse, le grand goût, qui est si rare en France, où l'on ne s'élève pas volontiers au-dessus du joli détail. De plus savants sont venus ensuite pour démontrer la science logique, profonde, souvent subtile que l'on prenait pour de la fantaisie et du caprice, alors qu'elle était seulement la liberté des structures et des rythmes. Mais cette œuvre de la science qu'est-elle en réalité, si ce n'est le romantisme justifié et prouvé ?

Les *Annales archéologiques*, de savants traités d'iconographie depuis plus d'un demi-siècle classiques, ne suffirent bientôt plus à l'activité d'Adolphe Didron ; parler des belles choses est bien, mais les faire admirer dans les monuments, les églises et les musées n'est que du dilettantisme et Didron ne s'en contentait pas. Il avait en un mépris bien légitime les bazars religieux où s'entassent ces horreurs que, par antiphrase, sans doute, on appelle des « ornements d'église », et s'attaqua d'abord aux vitraux, dont il créa une manufacture. Non seulement il étudia les procédés d'autrefois, mais il se pénétra de l'esprit de cet art incomparable qui, du XII^e siècle à la fin du XVI^e, a produit les seules œuvres par lesquelles l'occident ait su rivaliser de couleur avec l'Orient. Restreignant sa fabrication, — le mot est juste, appliqué à un art où le procédé matériel a une si grande part, — à des œuvres de restitution archéologique, Adolphe Didron ne chercha jamais des voies nouvelles. Et quand je pense aux produits plutôt misérables, en tous cas si pauvres de couleur, que s'évertue à créer l'art moderne du vitrail, je ne puis le blâmer d'avoir visé à être non un novateur incertain, mais, dans la mesure du possible, le semblable des vieux maîtres anonymes à qui nous devons tant de merveilles inégalées.

Plus tard, en 1859, je crois, il ouvrit aussi un atelier d'objets destinés au culte, vases, appareils de luminaire et autres, toutes pièces d'excellent style, bien exécutées et d'un prix très abordable. L'opération fut-elle bonne financièrement ? J'en doute et ne pense pas que le courant se soit détourné des magasins du quartier Saint-Sulpice. Quoi qu'il en soit, à la mort de son oncle, dont il était le collaborateur et l'élève, Édouard Didron ne continua que la fabrication des vitraux. Des voyages faits avec fruit en France et à l'étranger, un long séjour en Italie, une entente parfaite de la composition, les connaissances les plus sûres en iconographie firent du jeune maître l'un des premiers, le premier peut-être, des peintres-verriers français en son temps. Dessinateur excellent, connaissant à fond tous les styles, les combinaisons des couleurs et des formes n'avaient pas de secrets pour lui. Sa palette ne comprit jamais qu'un petit nombre de tons mais très purs, très francs, et au verrier comme au tapissier il n'en faut pas davantage. C'est une grande erreur, en effet, de croire que les peintres, et je le dirais volontiers des tableaux comme des œuvres décoratives, aient besoin d'une gamme infinie en tons et en nuances. Et l'une des causes, entre plusieurs de l'anémie coloriste dont souffre notre époque, est précisément la multiplicité à peu près sans limite des nuances créées par la chimie moderne. Cela est surtout très sensible dans les tapisseries. L'usage, l'abus de ces tons incertains, mourants, insaisissables, sont encore, malgré un semblant de réaction, funestes à tous les arts de la couleur.

L'œuvre d'Édouard Didron est immense ; les verrières signées de son nom se rencontrent partout et resplendissent parmi les médiocrités sans nombre qui s'étalent affligeantes dans les plus belles cathédrales et n'épargnent même pas l'Italie. Personne ne savait mieux styliser les éléments floraux que l'art du XIII^e siècle enlaçait en bordures ou nouait autour des médaillons à scènes légendaires, couronner d'un dais monumental les graves figures debout dans les ogives. On peut même dire que le vitrail à médaillons était le triomphe d'Edouard Didron et que personne en cela ne l'a surpassé au XIX^e siècle. Il a exécuté, dans ce style, une série complète pour la nouvelle église Saint-Vincent-de-Paul, à Marseille ; d'autres à Notre-Dame-de-la-Treille, à Lille. A la cathédrale de Dol, en Bretagne, plusieurs panneaux supportent sans y succomber le voisinage de la grande verrière du XIII^e siècle, une des plus amples et des plus belles de France. L'église Notre-Dame de Dijon lui doit aussi une garniture du plus pur XIII^e siècle, et je crois bien que nous avons là son chef-d'œuvre, les deux roses du transept. Elles sont comme de très grands *oculus*, sans meneaux de pierre, mais le champ du vitrail est maintenu par une armature en fer fort admirée de Viollet-le-Duc qui l'a dessinée et décrite dans son *Dictionaire de l'Architecture*. Je noterai ici que le ferronnier du XIII^e siècle, à qui

nous devons cet assemblage d'une fabrication excellente, n'a pas cherché à donner au métal les formes d'un réseau de pierre. Au moyen âge, c'est une leçon qu'il est toujours bon de rappeler et de méditer, la matière commande toujours la structure.

Les deux immenses compositions à toute coloration, dont E. Didron a rempli le double champ circulaire qui lui était livré, sont, absolument parlant, des chefs-d'œuvre et que ne surpasse aucune autre page de l'art contemporain du verrier. Les artistes admireront l'harmonie, le rythme puissant de ces deux roses, semblables à de riches tapis d'Orient translucides et qui donnent déjà l'illusion archéologique, mais il y a autre chose ici. Les deux sujets traités par E. Didron, sont — *La Création* et le *Jugement dernier*, l'*Alpha* et l'*Oméga* de l'histoire chrétienne, et les plus sévères en fait d'iconographie n'y trouveront rien à redire (1). Pour faire de l'art chrétien, il n'est pas inutile d'être soi-même un chrétien ; or Édouard Didron l'était et l'avait toujours été.

C'est en 1874 qu'il avait commencé de garnir les baies de Notre-Dame, et l'on peut déjà constater, par un exemple irrécusable, que la chimie mystérieuse du temps travaille pour les vitraux comme pour toutes les œuvres du travail humain, quand elle ne les détruit pas. Il m'a toujours paru, en effet, que les verrières neuves du moyen âge et de la Renaissance devaient présenter un éclat plus dur, moins fondu si l'on veut, qu'aujourd'hui où nous les voyons vieilles de l'action de plusieurs siècles. Eh bien, pour ceux qui, comme moi, ont suivi fenêtre par fenêtre l'œuvre de Didron à Notre-Dame, la preuve est désormais faite ; comme toute substance maniée par la main de l'homme, le verre travaille et déjà les vitraux les plus anciens sont beaucoup plus voisins du XIII^e siècle que les plus récents. On peut préférer, et je préfère pour ma part, les vitraux à médaillons des baies inférieures aux figures debout dans les lancettes hautes ; il faut dire aussi que les donateurs imposaient souvent à l'artiste des sujets difficiles à mettre en style du XIII^e siècle. Didron se tirait encore d'affaire dans les petits sujets, mais pour les personnages de grandeur naturelle, c'était autre chose ; ainsi il y a dans le transept un saint Vincent de Paul dont le type Louis XIII détonne un peu sous son dais du plus pur saint Louis.

Enfin, je ne surprendrai personne en disant que si dans ce vaste ensemble tout est réussi, tout ne l'est pas également ; Didron lui-même avait ses préférences. Il n'appartient qu'à une machine et à la médiocrité de fournir des produits toujours et désespérément semblables à eux-mêmes.

Dans le style des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, le XIX^e doit encore à E. Didron des pages excellentes. Je ne connais rien dans l'art renouvelé du vitrail — et je n'excepte même pas les verrières trop vantées, selon moi, de l'église Notre-Dame, au faubourg d'Au, à Munich, — que certaines de ses œuvres conçues et exécutées dans le goût français le plus pur. Je songe, notamment, aux deux verrières à toute coloration qu'il a serties dans le réseau de pierre dont le XV^e siècle a ajouré les graves maçonneries romanes, presque romaines, du sanctuaire, à la cathédrale Saint-Mammès de Langres ; à celle, au style Louis XII, mais encore gothique, de la grande fenêtre absidale, à l'église de Saint-Seine-sur-Vingeanne, Côte-d'Or ; aux très belles grisailles Renaissance de Notre-Dame à Beaune (1) ; enfin, aux grisailles François I^er de la chapelle de l'institution Saint-François-de-Sales, à Dijon. Ici, je placerai une observation qui a son importance : E. Didron comprenait parfaitement toutes les conditions du vitrail et savait que l'architecture n'y doit être employée que moyennant une certaine adaptation de la forme à la fonction décorative. En un mot, et c'est une loi absolue pour tous les arts du bois, ou du métal comme du verre, il ne s'agit pas de faire de l'architecture vraie ni même possible. C'est un point essentiel sur lequel n'a jamais transigé le moyen âge et qu'a maintes fois mis en lumière Viollet-le-Duc.

E. Didron n'a pas fait souvent d'excursion hors du domaine de l'art religieux. Je citerai cependant de lui la restauration — c'était un incomparable restaurateur d'anciens vitraux — et le complément des verrières François I^er, dans la Salle dorée, au Palais de justice de Dijon.

Des riches grisailles rehaussées de jaune d'argent, dont des artistes inconnus avaient paré la grand'chambre du Parlement de Bourgogne, il n'en subsistait plus, et encore à l'état de pêle-mêle, que trois, la Foi, l'Espérance et la Charité. E. Didron les restitua avec une science, un goût, une abnégation qu'on ne saurait trop louer. Les sept

1. M. le chanoine Thomas, docteur en Théologie, curé de Notre-Dame de Dijon, a publié une brochure — *Les vitraux de Notre-Dame de Dijon* — avec deux planches en lithographie donnant non les images, mais la composition des deux roses, — Dijon, imprimerie Jobard, 1898, — qui, dans sa forme très abrégée, est un modèle de précision et de science. Il serait à désirer qu'une pareille notice existât pour toutes les églises où il y a de belles verrières anciennes ou modernes.

1. Voir, sur les verrières de Beaune et de Saint-Seine-sur-Vingeanne, *Revue de l'Art chrétien*, t. VIII, 3^e livraison, 1897.

autres fenêtres reçurent de belles bordures Renaissance, en grisaille bistrée, avec rehauts de jaune d'argent, et dans le champ, des écus armoriés à toute coloration héraldique. Je noterai, la chose n'est pas commune en ce temps, où l'on semble avoir perdu le sens de ce bel art historique et décoratif qu'est le blason, que comme calibre, formes et émaux, les écus de Didron méritent l'approbation sans réserve des archéologues.

Pour le château de M. Stephen Liégeard, à Brochon, près de Dijon, il a mis à la grande baie du hall des bordures du même style que celles du Palais de justice, mais originales et non copiées. Je citerai encore, dans la même habitation, la verrière d'un oculus, qui est d'une composition exquise et rare. Parmi les feuillages une banderole s'enroule, se déroule, tord son écheveau compliqué avec une invention, une souplesse à faire envie à ces maîtres allemands et français du XVI^e siècle, qui s'entendaient si bien à enlacer les longues et souples lanières chargées de devises gothiques.

Comme probité de travail, E. Didron était irréprochable et n'employait que les matières, les couleurs, les procédés les plus éprouvés. Aussi n'a-t-il pas fait fortune; d'ailleurs, on le marchandait sans pitié, et comme après avoir consenti des rabais considérables, il n'en faisait pas sur la qualité des produits livrés, on devine le résultat. Puis, malgré sa supériorité, la vogue allait à d'autres, entrepreneurs de vitraux plutôt qu'artistes, mais qui savaient plaire au client et surtout accepter des conditions de prix auxquelles, sous peine de faire de l'industrie plutôt que de l'art, ne pouvait descendre Didron.

La Commission des Monuments historiques lui demeura du moins constamment fidèle, toutefois c'est une de ces institutions d'État avec lesquelles il y a surtout de l'honneur à gagner.

Il faut dire aussi que E. Didron n'avait pas le tempérament du solliciteur et du négociant habile à attirer les commandes et à retenir la clientèle ; je l'ai beaucoup connu, estimé et aimé, mais que de fois lui ai-je souhaité d'ajouter un peu de savoir-faire à son savoir et à son talent ! Et bien entendu, je ne l'estimais pas moins pour ce qui lui manquait que pour le reste.

Aussi, le croirait-on ? cet homme, un des premiers de son temps dans un grand art, n'était pas décoré ! Il avait cependant rempli dans les jurys des expositions universelles, notamment en 1889, de ces fonctions officielles qui, plus que le mérite, sont des titres au ruban, voire même à la rosette. On a aussi de lui plusieurs publications remarquables, entre autres, un *Rapport d'ensemble sur les arts décoratifs en 1889*, qui est un morceau de grande valeur. Pendant longtemps il avait été président de la chambre syndicale des peintres-verriers français, mais au dernier renouvellement il fut remplacé par un architecte, M. Lucien Magne. Le choix tomba du moins sur un homme des plus distingués et qui connaît parfaitement le vitrail ; c'est lui, en effet, qui, pour ainsi dire, a révélé au public ce merveilleux musée de verrières du XVI^e siècle, qu'est l'église de Montmorency.

Didron n'exposa pas en 1900 et son absence se fit sentir dans la très pauvre section française. Pas plus que son oncle, il ne croyait au vitrail moderne et estimait qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, les devanciers ont tout dit. Cette manière de voir peut se soutenir par de bonnes raisons, surtout par de bons exemples.

On me pardonnera de m'être étendu sur cet homme de talent qui fut en même temps un type de droiture et d'honneur. Mais E. Didron a consacré sa vie entière à l'une des manifestations les plus éclatantes de l'art religieux et il m'a paru que la Revue, où j'ai l'insigne honneur d'écrire cette note, lui devait plus qu'une mention nécrologique et la brève expression d'un regret.

Henri CHABEUF.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et C^ie, Lille-Paris-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 4e Série.

(Tome XIII (Le de la collection).

5me livr. — Septembre 1902.

# Les anciens maîtres flamands à l'Exposition de Bruges.

LORSQUE ces lignes paraîtront sous les yeux de nos lecteurs, l'Exposition que nous eussions voulu recommander à leur étude sera à la veille de se fermer : le magnifique mais éphémère musée qui, pendant plusieurs mois, a réuni tant de chefs-d'œuvre, qui a été visité des intelligents de l'art et par l'élite de la société européenne, sera sur le point de se disperser. La plupart de nos lecteurs, sans aucun doute, auront largement profité de cette occasion vraiment unique de voir et d'étudier les créations les plus marquantes de l'art flamand et néerlandais tel que cet art s'est formé et développé, très généralement au moins, en dehors des influences de la Renaissance italienne. Nos lecteurs auront appris par les mille voix de la presse à quel point a réussi l'entreprise audacieuse des organisateurs de l'Exposition, et dans quelle mesure la générosité des propriétaires de tant de panneaux précieux, non moins que l'empressement des administrations ecclésiastiques, gouvernementales et communales à l'envi ont répondu à l'appel qui leur a été adressé. Les collectionneurs étrangers, Anglais, Allemands, Français et Italiens ont rivalisé d'entrain pour se dépouiller pendant quelques mois au profit de l'Exposition de Bruges ; au profit surtout de l'étude des maîtres qu'il importe tant de connaître, aujourd'hui que leurs travaux ont reconquis la faveur universelle. Tout cela, je le sais, a été dit : aujourd'hui il ne me reste qu'à répéter ce que les journaux de France, de Belgique et des pays voisins ont constaté d'une voix unanime. Je suis donc fondé à dire après tant d'autres, au risque d'employer une formule devenue un peu banale : L'Exposition des anciens maîtres flamands à Bruges est un événement au point de vue de l'art, de l'histoire de l'art particulièrement ; un événement qui a une portée importante pour l'Art chrétien surtout ; nos lecteurs et les abonnés de notre

Revue ne nous pardonneraient pas de négliger d'en fixer le souvenir dans nos colonnes.

*
* *

Mais si cette tâche s'impose, son accomplissement est ardu : par où commencer cette Revue en parcourant les salles de l'hôtel provincial de la Flandre Occidentale? Où s'arrêter, alors que près de quatre cents panneaux, la plupart d'ordre supérieur, sollicitent l'attention et méritent un examen détaillé ? Pour le faire avec fruit, dans une mesure correspondant à l'importance de la plupart des panneaux exposés, il faudrait un volume et non quelques pages. Le volume, à la vérité, on nous le fait espérer, et très probablement il naîtra de l'initiative de quelque éditeur bien inspiré qui, enrichissant son livre de nombreuses et fidèles reproductions, saura en confier le texte à une plume compétente. Une publication de cette nature, richement documentée, serait le souvenir à la fois le plus digne et le plus utile de l'Exposition de Bruges, et peut-être est-il bon d'appeler dès à présent l'attention de tous ceux qui pourront encourager semblable entreprise. Ce serait vraiment pitié d'en voir faire la tentative par des mains incapables.

L'Exposition, nous l'avons dit, est d'une richesse qui dépasse les prévisions. Les organisateurs ont frappé à toutes les portes, et ont eu l'habileté de mettre en mouvement les influences les plus décisives. Grâce à la persévérance de leurs efforts, ils ont réussi là où tant d'autres auraient subi des échecs. Les sollicitations se sont étendues aux régions les plus diverses, et, dans la plupart des cas, elles ont abouti. Il ne serait pas bien difficile d'en administrer la preuve : je ne veux en donner qu'une parce qu'elle semblera convaincante à nos lecteurs. Ils se rappellent sans aucun doute les études parues dans les dernières séries de notre recueil, sur un certain nombre de panneaux et de retables remarquables, études généralement accompagnées de reproductions. C'est ainsi que nous avons décrit et reproduit le beau triptyque de Hans Memling, appartenant au duc de Devonshire, qui représente la sainte Vierge accompagnée de plusieurs saints et saintes, entourée du donateur et de sa famille, Sir John Donne de Kidevelly, tué en 1469, à la bataille de Banbury (1). Le grand triptyque décoratif de Najéra, du même peintre, aujourd'hui au musée d'Anvers (2). Le Baptême du Christ par Gérard David, musée communal de Bruges (3). Le triptyque d'un maître dont le nom est à rechercher et désigné sous le nom assez bizarre, le maître d'Oultremont, musée de Bruxelles (4). Un crucifiement de Patinier, Galerie Lichtenstein à Vienne (5). Le couronnement de la sainte Vierge, seul tableau connu d'Albert Cornelis à l'église de St-Jacques à Bruges (6). La dernière peinture de Jean van Eyck restée inachevée, appartenant à M. Helleputte, membre de la Chambre des représentants de Belgique (7). Hé bien ! toutes ces œuvres considérables et d'autres peintures examinées dans la *Revue de l'Art chrétien* appartenant à des collections disséminées un peu partout se trouvent réunies aujourd'hui à Bruges, où nos lecteurs auront pu poursuivre pour leur propre compte, ayant sous les yeux les œuvres originales, les études que nous avons cherché à faire pour eux.

1. Année 1892, pp. 465 et ss.
2. Année 1895, pp. 273 et ss.
3. Année 1897, pp. 30 et ss.
4. Année 1898, pp. 349 et ss.
5. Année 1900, pp. 463 et ss.
6. Même année, pp. 361 et ss.
7. Année 1902, pp. 1 et ss.

***

Mais que d'autres cadres intéressants et délicieux, quelques-uns peu connus encore, sur lesquels cependant d'autres recueils ont appelé l'attention des érudits et des chercheurs! C'est ainsi que nous avons retrouvé à Bruges un admirable panneau, fragment d'un diptyque appartenant à la Corporation de Glasgow que nous avions admiré à Londres en 1892, à l'exposition du Burlington Club ; il représente un prêtre en surplis, à genoux, sous la protection d'un saint Guerrier (S. Victor ou S. Maurice ?) qui, en armure, la tête méditative couronnée de lauriers, tient de la main droite un pennon dont l'extrémité seule qui semble claquer au vent est visible et le bouclier armoyé de gueules à l'escarboucle d'or à six rais pommetés et fleurdelysés d'or. Ce panneau, au point de vue de l'exécution technique et du caractère des têtes est une des choses les plus accomplies qui se puissent voir. On ne sait trop à quelle école l'attribuer ; c'est une sorte d'énigme dont l'Exposition de Bruges contribuera sans doute à avoir raison. A Londres on en faisait honneur à l'école flamande. M. Camille Benoît, dans son étude intitulée : *La peinture française à la fin du XV^e siècle* (1), croit y voir certainement une œuvre française. Il en conteste la paternité à Hugo van der Goes, avec raison, ce que je veux admettre volontiers, mais les considérations par lesquelles il cherche à étayer son attribution ne semblent pas péremptoires. Assurément l'escarboucle fleurdelysée est ici simplement un attribut du saint, probablement une sorte d'allusion à l'instrument de son martyre et non un blason dont on pourrait tirer des conséquences. Quant à la virtuosité du maître, elle atteint à une hauteur où les écoles souvent tendent à se confondre, en ce sens que l'on y retrouve et le caractère et le coloris, la perfection technique et le charme de l'harmonie des meilleurs maîtres, quelle que soit leur origine ou leur filiation.

Tout à côté de ce petit chef-d'œuvre, et à peu près dans les mêmes dimensions, se trouve un panneau, — sans aucun doute aussi le volet d'un triptyque, — décrit et étudié également par M. Camille Benoît dans l'article que je viens de citer et reproduit par une gravure d'une fidélité merveilleuse, où le burin du maître graveur se fait l'émule du pinceau. Le panneau emprunté à la collection Somzée, serait également une production de l'École française de la fin du quinzième siècle. Il représente deux figures, de femmes cette fois, vues à mi-corps, la donatrice, une dame de haut lignage, — franchement laide, dit M. Benoît, — et il ne trouvera personne assez intrépide pour y contredire, sous le patronage de sainte Madeleine, dont la physionomie plus jeune heureusement, a un air de famille avec la donatrice qu'elle présente, probablement à la Vierge Marie, figurée sur l'autre feuille du triptyque aujourd'hui perdue. Ce panneau que l'on a vu au pavillon belge de l'Exposition universelle de Paris en 1900, malgré l'absence de charme des deux personnages, n'en mérite pas moins une étude attentive.

Les qualités d'exécution, la conscience avec laquelle l'artiste a serré de près la nature y sont portées fort loin : dans le travail que nous venons de citer, M. Camille Benoît range ce panneau, à côté de celui de Glascow, parmi les œuvres de l'École française de la fin du XV^e siècle ; cette fois avec raison, tandis que pour le premier de ces deux panneaux l'opinion de l'écrivain ne repose que sur des considéra-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1901, p. 368 et ss.

tions d'ordre esthétique, et sur les affinités avec le maître aux Anges de Moulins dont l'origine est bien établie.

A Bruges on a eu la bonne pensée d'exposer ces deux peintures l'une à côté de l'autre, et d'y ajouter un troisième panneau, représentant un prêtre en prière sous le patronage de saint Clément pape, que l'École française de la même époque peut également réclamer comme sien. On voit, par cet exemple, l'utilité de grouper ainsi des peintures dont l'origine n'est pas établie, mais dont les qualités et les affinités serviront à mieux faire ressortir l'existence d'une école importante dont le domaine n'est pas encore nettement circonscrit. L'Exposition de Bruges pourra sans doute contribuer à répandre des clartés nouvelles sur l'intéressante controverse à laquelle les œuvres de cette école longtemps ignorée, ont donné lieu.

***

L'Exposition de Bruges, au premier abord, a quelque chose d'éblouissant, je dirai presque de déconcertant, malgré l'unité relative qui y règne de par son programme. Le visiteur ne s'attend pas à ces appels simultanés à son attention, à une étude sérieuse, à son admiration, qui lui sont adressés par tant d'œuvres de haut mérite. Un écrivain éloquent, rendant compte de l'Exposition de Bruges a intitulé son article « Le Congrès des Primitifs ». J'aurai tantôt à formuler quelques objections au mot de « primitifs », mais l'ensemble a effectivement quelque chose de l'impression d'un Congrès. Tous ces maîtres parlent, et leur langage a quelque chose de si éloquent, de si persuasif qu'on est pressé d'aller de l'un à l'autre et de les entendre tous. « C'est un doux rayonnement, » dit le même auteur, mais ce rayonnement est si particulier que l'on voudrait remettre chacun de ces panneaux dans le milieu auquel il était destiné, ou plutôt, on voudrait se renfermer dans l'atelier du maître et contempler avec lui son œuvre où, la voyant achevée, il a déposé ses pinceaux et comme l'artiste suprême après l'œuvre des six jours, aura pu dire : « Viditque cuncta quæ fecerat et erant valde bona. »

Comment ne pas se recueillir dans une admiration méditative en présence de ces panneaux des anciens maîtres: des Van Eyck, — il y en a une douzaine au moins, d'authenticité reconnue ; des Memling, auquel trente-deux numéros parmi lesquels une série de triptyques, la *châsse de sainte Ursule* et plusieurs diptyques sont attribués par le catalogue, son œuvre presque tout entière à l'exception cependant le panneau de Turin, les différents *Épisodes de la Passion du Christ*, et celui de Munich, les *sept douleurs de la Vierge Marie*, du grand Crucifiement de Lubeck et du Jugement dernier de Lubeck dont l'attribution jusqu'à présent reste incertaine. Puis viennent les créations non moins remarquables de Gérard David, parmi lesquelles on s'attache particulièrement à ce calme et reposant panneau de la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus, entourée d'Anges et de vierges saintes, prêté avec obligeance par le musée de Rouen ; il revient enfin pour quelques mois dans la cité où l'artiste l'a créé, monument à la fois de son art si accompli et de sa piété si généreuse. Gérard David avait donné cette peinture capitale aux religieuses Carmélites de Sion à Bruges : elle orna l'autel majeur de leur église jusqu'à la suppression de la communauté en 1785. De ce maître aussi l'Exposition a réuni une dizaine de numéros des œuvres les plus connues et de la plus haute valeur. Puis viennent les Quentin Metsys, les Patenier,

les Blès, et un grand nombre d'autres maîtres dont on doit renvoyer l'énumération et l'explication au catalogue de l'Exposition rédigé par M. Weale.

***

Je me range bien volontiers au suffrage de tous pour rendre justice, et justice éclatante, à l'intelligence, au dévouement et au labeur persévérant des organisateurs de l'Exposition. Mais, en applaudissant sans réserve à l'œuvre, il y a lieu de regretter l'étiquette choisie. Il me semble peu judicieux de donner le nom de « Primitifs » aux panneaux des maîtres que nous avons sous les yeux. En effet, voilà une réunion de peintures d'un art consommé ; on les doit à des artistes généralement inspirés par la foi, par des pensées et des sentiments d'ordre supérieur ; non seulement ils ont su ordonner leur travail d'une manière remarquable, mais ils sont en possession des procédés techniques les plus sûrs ; leur dessin est ferme, le modelé souple, les caractères sont compris avec une précision qui ne laisse rien à désirer ; ils ont une coloration qu'ils savent, à leur gré, faire passer de l'intensité la plus vigoureuse aux nuances les plus délicates; ils ont atteint à une hauteur, à une maîtrise qui n'a pas été surpassée ! Incontestablement, pour parvenir à cette simplicité de mise en scène et à la puissance d'expression des frères VanEyck, des Roger de la Pasture, des Memling, des Gérard David, de tant d'autres peintres dont les noms sont connus, — et de ceux dont les noms sont encore à chercher, — il a fallu le travail d'une série de générations dont tout au plus les premiers chaînons mériteraient le nom de primitifs. Avec les progrès de la critique historique, dont l'histoire de l'art a largement profité, il serait temps de réformer une terminologie défectueuse qui n'existe que dans la langue française ; les Italiens, les Anglais, les Allemands ont su s'en garder. Il n'est pas difficile de constater que déjà la plupart des écrivains français évitent de se servir d'un mot qui répond si peu à la chose qu'il doit exprimer. Eugène Fromentin, dans son livre magistral « *Les Maîtres d'autrefois* », et qui sait, dans un langage inimitable, nous faire goûter les chefs-d'œuvre que nous voyons à Bruges, a trop le sentiment du mot juste, pour les attribuer à des *Primitifs*. Les plus anciens peintres de l'Exposition de Bruges, pour la plupart, appartiennent au XV^e^ siècle, époque de floraison magnifique où l'artiste a appris à voir la nature, à l'assouplir en quelque sorte à l'expression de sa pensée, et parfois à entrer en rivalité avec elle. Le quinzième siècle est pour la peinture, ce que le treizième est pour l'architecture, époque de maîtrise et de triomphe, de prise de possession de tous les éléments d'un art grand et original. Si vous appelez ces maîtres-là des primitifs, quel nom donnerez-vous aux peintres que les Italiens nomment les *quatrocentistes ?* Comment qualifier les miniaturistes, — et il y en a d'admirables, — du treizième et même du douzième siècle ? et les peintres verriers du XIII^e^ siècle, maîtres non surpassés encore dans leur art admirable ? et les mosaïstes de l'époque Justinienne, et leurs successeurs en Italie ?

Voyez-vous un historien embrassant toute la synthèse de l'histoire de la Peinture, partant de la peinture des catacombes, poursuivant le développement de cet art de siècle en siècle, sans omettre les peintures murales et celles des manuscrits de l'École de l'île de Reichenau que les archéologues allemands ont mis en relief récemment avec tant de science, — voyez-vous cet historien arrivé devant le polyptyque des frères Van Eyck, qualifier ces

maîtres de « primitifs ? » Je doute fort qu'on le prendrait au sérieux s'il osait employer ce mot.

Ce qualificatif remonte au temps où l'on ne reconnaissait le caractère d'art véritable qu'à l'œuvre qui portait l'estampille de la Renaissance [1]. Les anciens maîtres flamands dont nous avons sous les yeux les créations n'ont pas eu la prétention de tout renouveler, de s'imposer comme des inventeurs, des révolutionnaires dans le domaine d'un art, qui avant eux avait déjà produit bien des fleurs charmantes. Leur humilité, leur labeur modeste mais intensif, leur absence de charlatanisme et de forfanterie pourraient peut-être encore leur valoir d'être classés parmi les « primitifs », mais ce n'est pas à nous à les laisser dans une sorte d'antichambre du grand art. Rappelons-nous, en ce qui concerne les maîtres, le mot de Pie IX de sainte mémoire : « Il faut rendre aux mots leur véritable valeur. »

***

On comprendra qu'en présence des richesses que nous offre l'Exposition, il faut renoncer ici à l'examen de l'œuvre des maîtres que nous venons d'énumérer, auxquels il faudrait joindre les panneaux si fermes et si caractérisés de Thierri Bouts, les peintures de Roger de la Pasture, du mystérieux maître de Flémalle, de Pierre Cristus, ce peintre si rare dont l'Exposition de Bruges a cependant réuni un assez grand nombre de tableaux. Constatons cependant que déjà quelques résultats, quelques conquêtes sur l'inconnu semblent s'annoncer.

Tous ceux qui ont visité les églises de Bruges et les œuvres d'art qu'elles ont conservées, ont gardé le souvenir de la *Vierge des Douleurs*, entourée de sept épisodes de la Passion du Christ, que possède l'église Notre-Dame ; elle orne la chapelle où se trouvent les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne. Ce panneau, si touchant, dont le maître est resté inconnu, semblait jusqu'à présent une œuvre isolée : l'Exposition dont les organisateurs ont eu, comme nous l'avons fait ressortir, le bon esprit de grouper autant que possible, les peintures d'une même école, ou d'un même maître, a joint à cette Vierge douloureuse, qui, on le sait maintenant, n'était que la moitié d'un diptyque, l'autre feuillet, où sont représentés Georges Van de Velde, bourgmestre de Bruges et prieur de la Confrérie du Saint-Sang, sa femme, et leurs enfants : le père, représenté sous le patronage de saint George, est accompagné de ses neuf fils ; la mère, protégée par sainte Barbe, est entourée de ses huit filles. Ce panneau, actuellement au Musée de Bruxelles, autrefois dans la collection du duc d'Arenberg, devrait bien être replacé à côté de la *Mater Dolorosa*, dont il fait partie. Il y aurait peut-être moyen de dédommager le Musée de Bruxelles.

Mais dans le voisinage de ce diptyque considérable, on a groupé un grand nombre d'autres peintures que l'on peut, par les meilleures considérations et remarques techniques, attribuer au même maître. Plusieurs de ces peintures viennent de collectionneurs anglais. Grâce à eux, voici donc la tentative très intelligente de reconstituer l'œuvre considérable d'un peintre encore inconnu. Il y a tout lieu d'espérer que M. Weale, qui a fait une étude si approfondie des documents brugeois, ou un autre chercheur local, découvrira le nom de cet artiste [1], sans doute disciple de

1. Vers le milieu du XIXe siècle, on appelait couramment « antiques » les peintures des maîtres antérieurs à la Renaissance.

1. Très probablement Adriaen Ysenbrant.

HUBERT VAN EYCK.
(Collection de Sir Frederick Cook; Richmond.)

Gérard David, et voilà qu'un maître resté dans l'obscurité va entrer, tout lumineux, dans le domaine de l'histoire de l'art en Flandre.

L'un des objets de ces sortes d'expositions précisément est de rapprocher et de réunir les travaux de même école, d'un même artiste, considérés jusque-là comme œuvres isolées, et de séparer au contraire les panneaux de peintres différents, attribués souvent au même maître. C'est ainsi qu'à Bruges nous faisons ample connaissance avec le peintre Marcellus Koffermans, dont on a confondu souvent les jolis panneaux, où le paysage joue un rôle considérable, avec les tableaux de Joachim Patenier. L'Exposition a réuni plusieurs compositions très intéressantes de Koffermans signées de son nom, et dont l'une est datée de l'an 1566 (1). Il faut donc le considérer comme une sorte de continuateur du maître mosan que, très probablement, il n'a pas connu. L'un de ses meilleurs tableaux à l'Exposition, est une sainte famille entourée d'anges, qui se repose dans un aimable paysage. Un petit triptyque, dont le panneau central représente le Christ en croix, et les volets S. François recevant les stigmates, et saint Jérôme faisant pénitence devant un crucifix, donne également la mesure du talent du maître. Ses paysages sont très étudiés, très détaillés avec de petits épisodes amusants, à la manière de Patenier, mais dans le feuillé des arbres, et la touche des détails, il y a déjà plus de mollesse et l'on s'aperçoit que le temps a marché ; les ciels aussi ont un ton plombé et paraissent orageux, ce que l'on ne trouve jamais dans les peintures de Patenier.

1. Ce peintre de grand talent ne figure ni dans Van Mander, ni dans le *Dictionnaire des peintres* de Siret, ni dans le *Guide monogrammiste* de Louis Lampe. C'était donc un peintre inconnu.

Nous aimerions à appeler l'attention du lecteur sur quelques-uns de ces précieux envois des collectionneurs anglais, puisque leur générosité offre dans le moment une occasion qui ne se présentera plus. Nous la saisirons tout au moins pour donner les reproductions de deux panneaux particulièrement remarquables, dont, grâce aux correspondances d'Angleterre, il a déjà été question dans nos colonnes. L'un est le tableau de Hubert Van Eyck, représentant les *Trois Marie au Sépulcre* du Christ, appartenant à M. Frédérick Cook de Richmond, et l'autre, un véritable poème chrétien tiré de la légende franciscaine d'un maître inconnu,

Le tableau des *Saintes femmes au tombeau du Christ* a été exposé à Londres à la New Gallery en 1900 : à cette époque notre collaborateur M. Weale l'a décrit pour la *Revue* avec l'extrême conscience qu'il met à ces sortes d'études (1). En se reportant à cette correspondance et à la reproduction photographique que nous donnons, le lecteur pourra se rendre compte de l'ordonnance, et dans une certaine mesure du charme exquis et du mérite exceptionnel de l'œuvre. Mais il faut voir le panneau original pour subir l'ascendant du peintre qui dans le contraste entre la réalité brutale des gardiens du tombeau et l'élévation suave des saintes femmes, a introduit une note Shakespearienne dans son œuvre. Sur la pierre qui a servi à couvrir le tombeau vide d'où est sorti pendant la nuit le vainqueur triomphant de la mort, s'est établi l'ange, le messager céleste du Messie, et il semble expliquer à Marie-Madeleine que l'œuvre de la Rédemption étant accomplie, il faut chercher

1. Peinture attribuée à Jean Gossart avec lequel elle n'a rien de commun, année 1900, p. 236.

ailleurs le maître qu'elle pleure. Madeleine, agenouillée, a déposé sur le bord du sépulcre le vase à parfums, elle étend la main vers l'ange avec un geste singulièrement éloquent, tandis que, debout, ses deux compagnes se tiennent respectueusement en arrière.

Cette scène de la fête de Pâques se passe dans un délicieux paysage où les tours multiples, les monuments de Jérusalem se silhouettent à l'horizon, au milieu de campagnes fleuries et de lointains accidentés, sur un ciel où de légers nuages roses commencent à s'illuminer des premiers rayons de l'aube. On croit sentir en quelque façon le parfum matinal du plein air. Il eût été difficile, ce semble, de mieux faire participer la nature créée, avec toute la mise en scène des rochers, des édifices et des terrasses, à la grande fête de la Résurrection.

L'autre panneau dont nous offrons la reproduction à nos lecteurs a été également décrit dans notre *Revue* (1). L'artiste, il faut le regretter, est resté inconnu jusqu'à présent, et je ne crois pas qu'il existe d'autre peinture qui puisse lui être attribuée. La scène, rendue avec une si touchante simplicité, semble tout imprégnée du parfum de la légende franciscaine; elle a quelque chose du charme que le chrétien éprouve à la lecture des *Fioretti*.

La scène représente S. François se dépouillant des biens terrestres et jusqu'aux habits mondains qu'il tenait de son père, pour vivre de la vie des pauvres en se donnant tout entier à Dieu.

Son père, mécontent de ce qu'il considère comme une folie, a fait comparaître son fils devant l'évêque d'Assise ; il prétendait qu'il l'avait volé des habits qu'il portait. François les lui rend, jusqu'à la chemise inclusivement; le père se penche pour retirer ces dépouilles, tandis que l'évêque essuyant de sa main gantée une larme qu'il ne peut retenir, recouvre du pan de sa chape la nudité du pauvre volontaire. La scène se passe sous le portique du palais épiscopal.

Sur le second plan, en dehors du palais, François, le sacrifice accompli et revêtu d'une chétif bliau de berger avec capuchon, s'avance libre et inspiré d'une joie céleste vers le monde où toutes les voies lui sont ouvertes: toutes lui sont indifférentes, puisque toutes peuvent conduire au royaume céleste qu'il espère atteindre.

***

Dans un grand nombre des peintures exposées on retrouve des types consacrés, des ordonnances qui se répètent ; l'artiste souvent se met à l'aise avec ses prédécesseurs et avec les créations qu'ils ont laissées. Il prend son bien où il le trouve, et de même que les Grecs ont copié à l'infini des statues admises comme des chefs-d'œuvre formant une sorte de canon, l'artiste au déclin du moyen âge répète souvent certaines figures, parfois des ordonnances entières, qui ont reçu la sanction de son siècle. On pourrait aisément en conclure à une sorte de stérilité, dans l'imagination, à un art qui se renferme dans les formules consacrées. Il n'en est rien pourtant, beaucoup de ces peintres ont une originalité de bon aloi ; cette originalité, qui n'est ni cherchée, ni voulue, dont l'artiste n'a pas conscience, est simplement l'expression de son tempérament. Cependant il est un lien mystérieux qui unit les maîtres d'ordre supérieur aux peintres qui les suivent et souvent les imitent, une source à laquelle tous ont puisé. Tous ont voulu sincèrement

1. Année 1900, loc. cit. ; collection de R. C. Sutton-Nelthorpe, Esq.

MAITRE INCONNU.
(St. François d'Assise se dépouillant de ses vêtements mondains.)

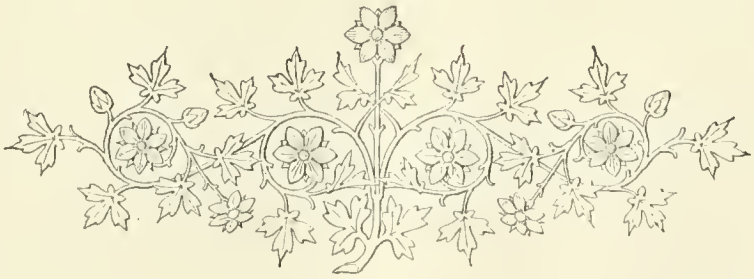
Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.

mettre leur art au service de l'autel, et cette préoccupation donne à leur travail une dignité particulière, même lorsque l'œuvre semble n'avoir rien de commun avec le culte et le décor de l'Église ; même dans les portraits, pour citer un exemple, la peinture conserve une sorte d'onction, de consécration à un but élevé ; elle donne au personnage représenté cet air méditatif, cette simplicité d'allure, ce caractère d'habitude de la prière que l'on ne retrouve plus que rarement après l'invasion de la Renaissance italienne.

En présence de cette réunion d'œuvres rares et magistrales on peut se demander quelles seront les conséquences de cette admirable Exposition. Assurément, pour l'histoire de l'art, elles seront multiples ; et tout d'abord elle fait connaître dans toute sa splendeur le génie des peuples des Flandres et des régions avoisinantes, génie qui imprime à ses créations dans le domaine de l'Art de la peinture, un caractère particulier. Sentiment profond de la réalité dans le coloris comme dans le modelé plastique, dessin serré, par moments gauche, mais toujours expressif et souvent éloquent ; enfin conception claire du sujet à traiter, mais qui ramène volontiers les visions de l'âme religieuse dans le cadre un peu étroit de la vie domestique, à laquelle il sait emprunter le charme de l'intimité et presque les effusions de la vie familiale. Si le peintre s'abandonne parfois aux instincts de race qui le font incliner au réalisme, on sent cependant que ses œuvres sont l'expression d'un art baptisé, d'un art sanctifié dans son origine où il s'est développé entièrement consacré à l'Église.

Ce qui est hors de doute, c'est que l'art flamand pris dans sa large acception, l'art de la Flandre et du Brabant, des provinces méridionales de la Néerlande et du cours moyen et inférieur de la Meuse, sortira, dans l'opinion des visiteurs de l'Exposition, grandi, justement admiré, et va s'élever dans l'esprit de tous. Délimiter strictement la région où le génie de la peinture inspira les enfants privilégiés de la population, n'est pas chose aisée, mais nous savons que cette région n'est pas vaste et combien est grand l'art qui s'y est manifesté pendant plusieurs siècles. Un seul pays de l'Europe, l'Italie, pourrait tenter avec succès l'entreprise d'une semblable exposition, et réunir un si grand nombre de chefs-d'œuvre d'une époque antérieure à la Renaissance. Il faut féliciter la Belgique et la ville de Bruges en particulier d'avoir offert ce spectacle, et proclamé cette affirmation.

Jules Helbig.



# Les *Arti* de Florence[1].

## XVIII

### OR SAN MICHELE.

L'ÉDIFICE présente un caractère très spécial par sa forme architectonique, sa parure extérieure et les circonstances qui en ont fait une église.

Il ne résulte ni d'un ordre monastique, comme les basiliques de Santa Maria Novella et de Santa Croce de Florence, ni de l'action d'un *Arte*, comme la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur, ni de la libéralité d'un pape, d'un prince ou d'un patricien.

Construit aux frais de la République et embelli par le peuple, Or San Michele est par excellence la maison d'une démocratie chrétienne et artiste.

Nous allons l'étudier en détail. Je reconnais que dans la description d'un monument et des œuvres d'art qu'il renferme, la marche logique est l'ordre chronologique ; mais cette méthode, simple en apparence, est en fait très compliquée.

Pour la clarté de la description j'ai pris un autre parti.

Je vais commencer par l'histoire et les transformations de l'édifice depuis sa fondation jusqu'à nos jours.

Puis nous passerons aux actes officiels de la République concernant Or San Michele et aux cérémonies religieuses.

Après, nous décrirons la parure extérieure de l'édifice et nous terminerons par sa décoration intérieure.

Le plus ancien souvenir d'un oratoire dédié à saint Michel archange, à Florence, remonte au VIII^e siècle.

C'est une tradition ; aucun document n'existe pour la confirmer ou l'infirmer.

L'oratoire était dans un jardin au centre de la cité ; on le nommait San Michele in Orto, d'où Or San Michele par suite de ces abréviations fréquentes en Italie.

Un testament de l'an 1100 mentionne Or San Michele.

Dans l'enclos du jardin, siégeaient plusieurs tribunaux ; les uns avaient juridiction civile et criminelle, les autres ne connaissaient que les procès relatifs aux biens du clergé ; ils jugeaient en dernier ressort, *ad causas terminandas*.

L'existence de ces tribunaux est constatée par des documents à partir de 1158 ; il n'y avait que deux juges en 1183 et les affaires n'étaient pas nombreuses puisqu'ils ne siégeaient qu'un mois par an.

Sigle d'Or San Michele (XIII^e siècle).

Les tribunaux tenant audience dans les églises et leurs dépendances existaient également à Sienne et à Lucques.

En 1284, la Commune de Florence s'appropria l'oratoire d'Or San Michele et son enclos, soit à cause de la vétusté des constructions, soit par suite de travaux d'édilité pratiqués dans une rue adjacente. Cette rue aboutit à la place de la Seigneurie; elle s'appelait *Corso degli Adimari*, mais depuis le XVI^e siècle elle porte le nom de *Calzaioli* à cause des fabricants de chausses en serge qui y tenaient boutique. Les moines de San Silvestro de la badia Nonantola, qui desservaient le sanctuaire, réclamèrent contre l'expropriation ; ils invoquèrent les droits qu'ils tenaient de Charlemagne et d'autres empereurs et une bulle signée, en 1209, par le pape Innocent III.

Ils s'adressèrent à Rome, et le pape Innocent IV (pontificat de 1243 à 1250) écrivit à la

1. Voir la *Revue* de mars et de mai 1902.

Seigneurie pour appuyer les revendications des Frères.

La Commune fit droit aux réclamations et ordonna la construction, en face de l'enclos de Saint-Michel, d'un oratoire pour remplacer celui qui avait été démoli ; cette nouvelle église, dédiée à l'archange, a été brûlée dans l'incendie de 1304 ; une autre fut élevée plus tard sur le même emplacement, mais on ignore si elle fut confiée aux Silvestrins.

Sur la place d'Or San Michele devenue libre, la Commune fit établir une loggia pour le commerce des céréales et leur conservation ; la construction était très simple ; c'étaient des piliers de maçonnerie recouverts d'un toit en bois ; on suppose que l'architecte fut Arnolfo di Cambio da Colle, l'architecte du Palais de la Seigneurie.

En 1290, la loggia était terminée et la Seigneurie fit élire des citoyens *ad custodiendum granum et bladum quod reponitur sub loggia communali d'Orti San Michelis.*

La loggia fut pourvue des images de la Madone et de saint Michel ; c'était un usage dont on trouve encore des exemples.

Dans les prétoires de la justice, les marchés publics, les simples magasins, partout enfin où le peuple avait accès, il y avait de saintes images pour rappeler la continuelle présence de Dieu.

La loggia conquit de suite une grande faveur.

Un événement singulier, qui eut lieu contre l'enceinte du marché et qui fut regardé comme un miracle, augmenta cette popularité.

Florence, dès son origine, avait une prédilection pour les lions ; la République avait adopté l'effigie du lion pour l'un de ses emblêmes ; le *Marzocco*, c'est ainsi qu'on l'appelait, était peint ou sculpté sur les édifices communaux : c'était un signe de leur juridiction dans les cours de justice de Florence et de son domaine.

La Commune entretenait dans une fosse *serraglio* de nombreux lions ; les gardiens étaient des citoyens distingués et jouissaient de certains privilèges [1].

La fécondité des lionnes était regardée comme un heureux présage pour la République.

En 1259, raconte un écrivain sérieux [2], un lion s'échappe du *serraglio ;* il parcourt la cité et jette partout l'épouvante.

Arrivé devant Or San Michele, il s'empare d'un jeune enfant et il le retient dans ses pattes.

La mère, affolée, se jette sur la bête pour lui arracher son fils ; le lion comprend, il lâche l'enfant et se retire.

L'événement fit grand bruit à Florence et au dehors.

Le mari de la femme ayant été assassiné, on estima que Dieu avait imposé la clémence à une bête féroce par pitié pour la douleur d'une mère et pour permettre au fils de venger la mort de son père.

La République adopta l'enfant. Le peuple le nomma Orlanduccio del Leone ; il se conduisit si bien qu'il mérita honneurs et richesses.

Il fit souche : plusieurs de ses descendants furent Prieurs et Gonfaloniers de Justice ; le dernier, de sa famille, Carlo di Roberto, chevalier de l'Ordre de Saint-Étienne, fut tué à la bataille de Lépante, en 1571 [1].

Un des écrivains les plus renommés de Florence, Jean Villani [2], rapporte qu'en 1292 la Madone d'Or San Michele faisait de grands miracles, redressant les perclus, guérissant les malades, délivrant les possédés.

Le peuple de Florence et de toute la Toscane affluait autour de la loggia et manifestait sa reconnaissance par des *ex-voto* dont le nombre fut si grand dans l'intérieur et sur les murs de l'enceinte qu'on dut limiter la durée de leur exposition.

Cette quantité d'*ex-voto* donna lieu à un dicton populaire.

Lorsque les cultivateurs espéraient de bonnes récoltes ils disaient :

1. Le *serraglio* n'a été supprimé qu'en 1777 ; il avait eu parfois jusqu'à vingt-quatre lions.

2. Riccordano Malespini, *Storia Antica*. Firenze. 1567.

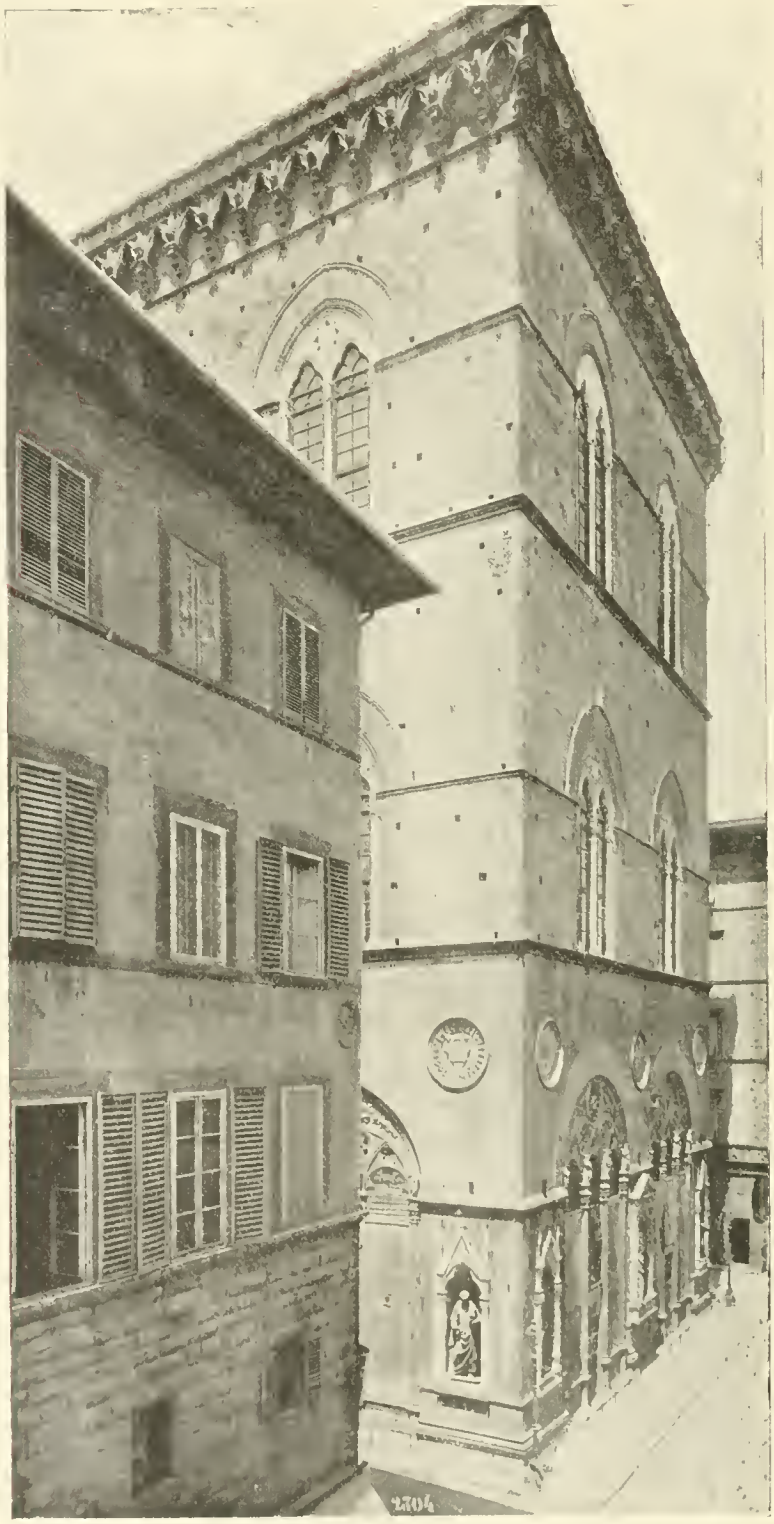
1. L'histoire du Lion de Florence est presqu'oubliée aujourd'hui ; je me souviens que dans mon enfance j'avais deux images, elles montraient le Lion de Florence et le Lion d'Androclès ; je n'ai pu les retrouver depuis que je demeure à Florence.

2. La dynastie des Villani est célèbre parmi les historiens de Florence.

Jean Villani, né vers 1275, débuta dans le commerce ; il voyagea en France et dans les Flandres ; à son retour, il fut chargé par ses concitoyens des fonctions de directeur des fortifications et de la monnaie, *zecca ;* il fut Prieur à la Seigneurie en 1316 et en 1321. Il écrivit l'histoire de Florence, depuis son origine jusqu'en 1348, année où il mourut, victime de la peste.

Son frère, Mathieu, continua le récit et le poursuivit de 1348 à 1363.

Philippe, fils de Mathieu, écrivit les événements des années 1363 et 1364.



Or San Michele, rue Calzaioli. (Photographie d'Alinari.)

*Sasse bon elleno, mai tanti quanti i boti di Or San Michele :* « Elles seront abondantes, mais jamais autant que les *ex-voto* d'Or San Michele. »

Le mot *boti* était alors et est resté longtemps employé à la place de *voti.* On disait d'un cloître où étaient suspendus les *ex-voto chiostro dei boti.*

Les *boti* étaient des objets divers, bijoux, vêtements, mais surtout des cires sous forme de cierges et de figures, selon la fortune du fidèle.

Cette mode de la figure humaine reproduite en cire, d'après le naturel, est peu compréhensible chez un peuple aussi artiste que les Florentins et cependant elle a fait fureur. J'ai déjà indiqué dans mon récit de la fête de saint Jean que les sculpteurs tels que Verrochio, Baccio da Montelupo, Giovanni Montorsoli ne dédaignèrent pas de modeler des portraits en cire pour être conservés dans les familles ou déposés dans les cloîtres et les sanctuaires.

Or San Michele avait, dans ce genre de *boti*, été précédé par l'oratoire de la Santissima Annunziata.

Les annales des frères Servites qui desservent encore le temple, mentionnent que déjà en 1280, le sanctuaire recevait des figures en cire.

On les exposa d'abord sur des planches ; puis le nombre en devint si considérable qu'on dut, faute de place, les suspendre aux voûtes au moyen de cordes ; lorsqu'une corde se cassait sous le poids, c'était regardé comme un mauvais présage pour la famille.

Ensuite, en démocratie comme en monarchie, les distinctions étant de règle, les Servites rangèrent les figures de cire par ordre hiérarchique.

Dans un moment il y eut à l'Annunziata, ainsi représentés : huit papes, des rois, des empereurs, des cardinaux, des évêques, des patriciens, des condottieri et même un pacha musulman.

Les figures les plus perfectionnées avaient une carcasse en bois ; les membres étaient formés par des joncs flexibles ; les têtes étaient coiffées de perruques, modelées en cire ainsi que les mains, et peintes de couleurs d'après le naturel. Chaque personnage était habillé avec grand luxe des vêtements et des attributs de sa qualité.

Mais ces effigies n'échappaient pas toujours aux passions. Dans les dernières années de la République, les figures de Laurent le Magnifique, du pape Léon X, du pape Clément VII, du duc Alexandre de Médicis et d'autres ayant un caractère politique, furent détruites.

D'autres cires eurent successivement le même sort, mais non plus par malveillance. Les Servites, dont l'église était encombrée, les suspendirent dans l'atrium d'entrée, qui prit le nom de *chiostro dei boti ;* là, exposées aux intempéries des saisons, les cires se désagrégèrent peu à peu et finirent par être anéanties.

Et la mode passa ; vraiment il n'y a pas lieu de le regretter.

## XIX

En 1233, un siècle avant que Giotto fût chargé de la construction du campanile de la cathédrale, il existait à la même place un oratoire occupé par *la Compagnia maggiore de' Laudesi della Beata Vergine Maria.*

Les Laudesi étaient des Sociétés de laïques qui se réunissaient pour chanter en chœur les louanges [1].

Florence a eu plusieurs de ces compagnies et, dès 1291, la confrérie des Laudesi de Santa Maria d'Or San Michele, était organisée « pour « l'honneur et le maintien de la cité et de son « district et pour le bien et la consolation des « pauvres ».

Les laudes, généralement d'auteurs inconnus, sont, à en juger par ce qui subsiste, empreintes d'un profond sentiment de piété, de poésie et de tendresse.

Voici un exemple d'une laude à la Vierge :

« — Quand parfois il dormait un peu,

— Et toi voulant réveiller le paradis,

— Tu allais tout doucement de façon qu'il ne t'entendît pas.

— Et après tu posais ton visage sur le saint visage,

— Et après tu lui disais avec un sourire maternel :

— Ne dors plus, cela serait méchant.

— Quand tu t'entendis appeler maman,

— Comment faisais-tu pour ne pas mourir de douceur » ?

1 En 1895, lors du tremblement de terre qui eut lieu à Florence et dans les environs, et ne causa que des dégâts matériels, j'ai assisté, le soir, à des louanges que spontanément les fidèles vinrent chanter devant les tabernacles de la Madone fleuris et illuminés.

Les laudesi avaient des hymnes spéciaux pour les différentes fêtes de la Madone et pour lui demander de rétablir la paix dans Florence ; d'autres imploraient Jésus-Christ et les saints Anges ; d'autres, enfin, étaient pour les morts.

Les laudes pour les défunts étaient d'un effet dramatique ; elles se chantaient devant le cadavre, avant la mise en bière (1). Les chants étaient par alternance; après chaque strophe des assistants, un des laudesi répondait au nom du défunt.

Les laudesi d'Or San Michele, étant devenus très nombreux, adoptèrent une organisation qui prit le nom de Compagnie de la Madone d'Or San Michele.

La Compagnie élabora des statuts ; le plus ancien texte connu est de 1294 ; il fut modifié plusieurs fois jusqu'en 1333.

La substance de cette constitution peut ainsi se résumer..

La Compagnie a pour but d'honorer la Madone par des laudes, de faire célébrer des *funzioni*, cérémonies religieuses, et de pratiquer la charité.

Elle est dirigée par six Capitaines, citoyens de Florence, hommes de bien et surtout non usuriers.

Sous peine d'être chassés, ils ont pour mission de faire observer les statuts, de maintenir l'indépendance absolue de la Compagnie, de ne se soumettre à personne, de n'entrer en relations avec aucun homme qui chercherait à porter atteinte à la liberté et aux institutions de la Compagnie.

C'était bien là l'esprit de Florence : la charité, la foi religieuse unie à la vie civile et politique, l'indépendance des associations à l'égard des pouvoirs publics.

Les Capitaines ont pour collaborateurs, douze conseillers, trois caissiers, un notaire, quatre professeurs de chant, trois sacristains et deux receveurs de dons.

Florence n'accordait aux fonctions électives que des mandats très courts. Les Capitaines et les conseillers d'Or San Michele n'étaient nommés que pour quatre mois ; les nouveaux fonctionnaires étaient désignés par leurs prédécesseurs.

Les statuts étaient conformes au système de la République qui, jamais, même en pleine démocratie, n'a admis le suffrage universel.

Sur une population d'environ 80 à 90,000 âmes, le corps électoral n'était composé que de trois à quatre mille citoyens au plus, choisis avec discernement ; mais en fait par de successives délégations chaque citoyen pouvait prendre une part — quelquefois très lointaine — aux affaires de l'État (1).

Les adhérents à la Compagnie sont en nombre illimité, ils peuvent être florentins ou étrangers.

Pour être reçu, il faut se faire inscrire par le notaire ; être *persona di buona conversazione*, de bonne vie et mœurs ; vouloir faire le bien et dire le bien ; réciter des prières et observer les commandements de l'Église pour la confession et la communion ; payer une légère cotisation.

L'enterrement des défunts est accompagné des sociétaires portant des torches; au besoin les funérailles ont lieu aux frais de la Compagnie ; chaque semaine on célébrera dans diverses églises des fonctions en mémoire des morts.

Les morts qui de leur vivant ne faisaient pas partie de la Compagnie, peuvent être inscrits par leurs amis sur la liste des adhérents.

Les fonctions religieuses régulières sont réglées avec précision.

Elles ont lieu les dimanches, les jours de vigiles et aux grandes fêtes:

Ces jours étaient :

Les quatre fêtes annuelles de la Vierge :

La Purification.

L'Annonciation.

L'Assomption.

La Nativité.

Puis les fêtes de :

Saint Michel.

Pâques ou la Résurrection.

Pentecôte.

1. Dans diverses régions de l'Italie, la coutume subsiste encore que le mort soit porté à bras sur une civière jusqu'à la chapelle mortuaire provisoire.

Là, la civière est découverte et les amis vont embrasser la figure du défunt. Après les prières du clergé, le corps est mis en cercueil fermé et transporté au cimetière. Par une mesure d'hygiène, nécessaire dans les pays chauds, les transports funèbres n'ont lieu qu'après le coucher du soleil, sauf le cas exceptionnel où une escorte militaire accompagne le transport.

1. La seule comparaison possible du corps électoral de Florence, avec les institutions modernes de la France, serait la composition de notre jury criminel ; la liste des jurés est dressée par les autorités judiciaires et administratives et cependant le jury représente la justice du pays.

Saint Jean-Baptiste.
Douze Apôtres.
Saint Zenobius.
Sainte Reparata.
Saint Laurent.

Les Capitaines et les conseillers de la Compagnie sont tenus d'y assister, cierge en main, et les laudesi de chanter les louanges.

Les églises de San Marco, San Spirito, Santa Croce, Santa Maria Novella, sont visitées, à raison de deux par an, par de grandes processions de la Compagnie.

Dans les commencements, les services religieux étaient faits, tour à tour, par les Dominicains, les Franciscains, les Augustins et les Basiliens Arméniens.

En 1415, les Capitaines organisèrent un clergé spécial de dix prêtres avec un *proposto ;* ce titre conférait au titulaire une prééminence sur ses collègues.

Un Dominicain de San Marco venait prêcher, chaque dimanche ; tous les soirs deux moines et six élèves experts en musique chantaient des laudes avec accompagnement de luths, de violes, de guitares et d'un orgue qui avait été installé en 1376.

Les samedis et les jours de fêtes, les fifres et les violes de la Seigneurie venaient renforcer la musique de l'oratoire.

Les grands ducs de Toscane ont maintenu cet usage jusqu'en 1750.

En 1768, Or San Michele fut érigé en paroisse, par le grand duc Pierre Léopold.

Durant la première période,pour subvenir aux frais du culte et aux cérémonies, la Compagnie n'avait que les dons des fidèles et le résultat des quêtes qu'elle faisait dans les églises et les couvents de la cité.

Les recettes, au dire des chroniqueurs du temps, étaient importantes, tant la Compagnie inspirait confiance.

L'image miraculeuse de la Madone, surtout attirait les offrandes.

Le peuple de la cité et de la campagne venait en si grand nombre apporter ses deniers et ses dons, qu'il fut nécessaire d'installer deux receveurs devant le tabernacle et de les y maintenir même pendant la nuit ; les offrandes en nature devinrent si importantes qu'il fut décidé qu'elles ne pourraient être exposées que pendant une semaine ; après quoi, elles étaient vendues au profit de l'œuvre.

Les fidèles pouvaient être autorisés à entretenir une lampe à côté de celle de la Compagnie ; ce devait être une *lampada con lanterna*, afin que la flamme fût à l'abri du vent et de la pluie et que les risques d'incendie fussent évités.

Pour préserver les images de la Madone et de saint Michel de la poussière résultant du balayage du marché, elles furent recouvertes d'un voile, *sottile e gentille da seta*, léger et délicat de soie, sauf les dimanches et fêtes et les samedis au soir.

Mais il arrivait, en semaine, beaucoup d'étrangers à Florence, dans l'intention d'honorer la Madone ; afin de leur donner satisfaction, la Compagnie autorisa la levée des voiles, moyennant une offrande en argent et des cierges.

La Compagnie vécut ainsi jusque dans les premières années du XIVe siècle, visitant les malades dans les hôpitaux et à domicile, et distribuant des secours journaliers et de plus importants à l'occasion des grandes fêtes.

## XX

Il est intéressant de constater qu'à Florence, durant la République, les malheurs publics, guerres civiles et étrangères, pestes, incendies, inondations, n'ont jamais entravé sérieusement le développement des arts et l'embellissement de la cité ; après les premiers effets de ces fléaux, la vie active reprenait son élan avec ses tendances innées vers la culture intellectuelle et le *decoro publico.*

On peut même dire que parfois ces malheurs ont été la source de bienfaits qui peut-être n'eussent pas été réalisés, au moins aussi promptement.

C'est précisément ce qui est arrivé à Or San Michele au cours du XIVe siècle.

Malgré la défaite des Gibelins, la paix ne s'était pas rétablie.

En 1300, Florence était divisée en deux partis, Guelfes tous deux : les Noirs et les Blancs. Les Noirs voulaient livrer la cité à Charles d'Anjou, comme pacificateur, et même l'investir d'une

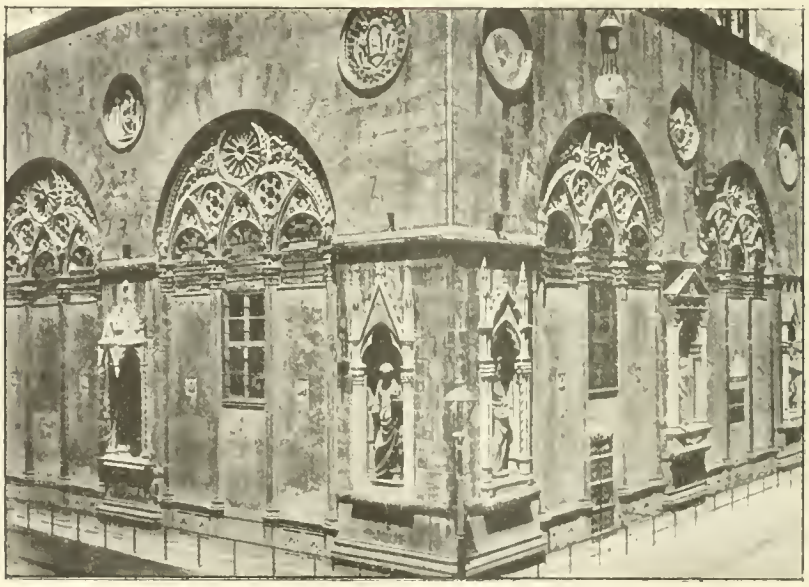
sorte de dictature; les Blancs s'y opposèrent; Charles d'Anjou passa à Florence, mais peu de temps, et y laissa de hauts fonctionnaires de son choix. La désunion se mit dans les rangs des Noirs pour motifs politiques et surtout par inimitiés entre familles. Les Blancs se rapprochèrent sensiblement du parti Gibelin; Dante fut des Blancs et, pour ce motif, exilé de Florence.

La discorde entre les Noirs, qui cependant étaient tous Guelfes, prit un caractère aigu et se traduisit par des faits criminels.

En 1304, un Noir fanatique, *uomo reo e dissoluto*, homme fourbe et dissolu, Neri Abati, prieur de l'église San Piero Sheraggio, mit le feu aux maisons de ses parents contiguës à la sienne; l'incendie dévora dix-sept cents maisons, dit-on, au centre de Florence, dont Or San Michele, où les cires fournirent un aliment aux flammes.

La loggia cependant ne fut pas complètement détruite; quelques piliers résistèrent, notamment celui qui retenait la Madone; l'image de saint Michel archange fut probablement anéantie, car depuis lors il n'en est plus question.

En 1308, la Seigneurie ordonna la réfection du



Or San Michele. (Angle des rues Lamberti et Calzaioli.)

bâtiment; elle se fit lentement; on peut être surpris que les magistrats, qui avaient tant à cœur le respect des croyances religieuses du peuple et le *decoro publico*, se soient contentés de simples réparations à une ruine.

Enfin, en 1336 seulement, la Seigneurie prit la résolution de faire construire sur l'emplacement une nouvelle loggia.

« Attendu que l'actuelle est plutôt un dés-« honneur qu'un honneur pour la cité, et que, par « manque d'un lieu pour le dépôt des céréales, « il peut arriver de graves dommages à la Com-« mune; et afin que le culte de la glorieuse « Vierge puisse être célébré plus convenable-« ment et les céréales mieux conservées, on « élèvera un Palais pour l'embellissement et l'or-« nement de la cité. »

L'inauguration des travaux eut lieu l'année suivante, en présence de la Seigneurie et de l'évêque de Florence.

Des médailles furent frappées à cette occasion et déposées dans les fondations.

Elles portaient les armes de la Commune et du Peuple et en exergue:

« Pour témoigner de la magnificence des Arts « et du peuple de Florence. »

« A l'honneur et à la gloire de la République « et du Peuple. »

L'histoire n'a pu déterminer exactement l'architecte du Palais d'Or San Michele.

On a nommé Arnolfo di Cambio, Taddeo Gaddi, Benci di Cione et Orcagna, l'auteur présumé de la loggia de la place de la Seigneurie ; à présent on se rallie à Simone Talenti, fils de Francesco Talenti. Simone était alors *capomaestro* de la Commune, ce qui rend la supposition très vraisemblable ; en tous cas, s'il n'a pas donné le modèle de l'édifice, il en a exécuté les parties les plus importantes.

La Seigneurie, on l'a vu, avait confié l'achèvement du temple de Saint-Jean-Baptiste à la Calimala et la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur à la Lana, mais jusqu'alors l'Art de la Seta n'avait pas contribué aux grands travaux ; on désignait généralement la Seta sous le nom de Por Santa Maria, parce que les boutiques de la Corporation étaient dans une rue nommée primitivement Via Santa Maria sopra porta ; elle conduisait à une église de la Madone située hors des portes, au bord de l'Arno. De Santa Maria sopra porta, le peuple fit Por Santa Maria ; le nom est resté.

La Seta était riche et puissante ; elle comprenait le commerce et l'industrie de la soie, les dentelliers, les brodeurs, les batteurs d'or, les argentiers et les orfèvres.

Malgré cette situation, la Seigneurie ne mit pas à la charge de la Seta la construction d'Or San Michele ; elle ne lui donna qu'une sorte d'autorité morale et prit au compte de la Commune les travaux d'architecture.

L'accord fut du reste rompu en 1370, et la Seigneurie traita dès lors directement avec la Compagnie d'Or San Michele.

La Seta, malgré son opulence, ne s'était pas montrée généreuse, au XIV^e siècle ; elle le fut davantage au siècle suivant.

En 1421, la Seigneurie lui confia le protectorat effectif, avec tous les frais qu'il entraînait, de l'hôpital Santa Maria degl'Innocenti.

Dès la fin du XII^e siècle, les enfants trouvés étaient recueillis à Florence dans divers hôpitaux ; la Seigneurie résolut de les réunir dans une maison spéciale, située sur la place de l'église de la Santissima Annunziata.

C'est l'honneur de Florence d'avoir établi en Europe le premier hôpital d'enfants trouvés.

La Seta fit élever le portique des Innocenti par Brunellesco et décorer la façade par Andrea della Robbia ; les charmants médaillons en terre cuite émaillée montrant des enfants dans les langes sont restés dans les écoinçons.

## XXI

LES travaux du Palais d'Or San Michele furent plusieurs fois interrompus par manque d'argent et à cause des tumultes politiques.

Ils furent terminés vers 1406, au moins pour les parties essentielles.

Il n'est pas toujours facile de donner la date de la pose de la première pierre d'un édifice, mais, lorsqu'on veut fixer l'époque de l'achèvement, l'embarras est beaucoup plus grand.

Par exemple, les uns admettent que la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur a été commencée en 1296, les appréciations d'autres auteurs diffèrent de deux années ; mais peut-on dire en quelle année elle a été terminée ?

Présentement elle ne l'est pas encore dans toutes ses parties.

Au-dessous de la coupole, à l'extérieur, devait, selon les dessins de Brunellesco, régner une galerie circulaire ; ses dessins furent perdus. On en demanda d'autres à divers architectes ; cent ans après sa mort, l'un des projets fut commencé, mais le peuple ne l'approuva pas. Michel-Ange, qui avait la critique facile, dit que la galerie était une cage à grillons ; le travail fut suspendu et n'a jamais été repris. On ne peut donc dire que la cathédrale est achevée.

Nos reproductions donnent une idée assez exacte de l'aspect extérieur actuel d'Or San Michele, mais cet aspect ne répond plus au parti adopté par Talenti.

Divers indices permettent de penser que l'architecte avait l'intention de couronner son édifice par un attique ajouré, dans le genre de celui de la loggia de la place de la Seigneurie, du Campanile de Giotto et de la cathédrale ; cette balustrade, toutefois, n'a jamais été exécutée.

Puis Or San Michele était à arcades ouvertes ; la fermeture de ses baies a dénaturé le caractère de la construction.

Le style de l'édifice n'a pas de caractère très précis, mais il ne faut pas oublier que le programme exigeait un bâtiment devant servir à la fois au

culte de la Madone et au commerce des céréales ; la décoration des arcades du rez-de-chaussée et la sévérité des murs droits répondent bien à cette double destination.

La forme est un quadrilatère allongé ; le double étage est soutenu par douze piliers, dont dix d'angle et de flanc et deux à l'intérieur.

Voici les dimensions.

On remarque assez souvent que dans les mesurages des édifices il y a des différences, d'un auteur à l'autre ; il faut en conclure qu'il n'est pas aisé de mesurer un bâtiment, ou bien que ceux qui en sont chargés ne comprennent pas l'opération de la même façon.

Pour Or San Michele, je m'en suis rapporté aux mesures prises, en 1888, par des architectes Florentins.

Hauteur, du sol au haut de la corniche : 40 mètres 70.

Largeur sur terre : grande largeur : 33 mètres 20, d'un côté ; 33 mètres, de l'autre.

Petite largeur : 22 mètres 40.

Si on se laissait aller à noter les mesures données par les anciens écrivains florentins et à les convertir en mètres, on risquerait de faire des erreurs [1].

L'appareil d'Or San Michele est en pierre nue ; les fenêtres bilobées des deux étages sont garnies de meneaux en marbre blanc ; le modèle est de Talenti, mais quelques-unes seulement du second étage sont anciennes ; en 1854, on les a réparées, et on a garni de meneaux quelques fenêtres du premier étage.

Fenêtre des étages, par Simone di Francesco TALENTI. (Photographie d'ALINARI.)

Les fenêtres, d'un dessin simple et élégant, portent les armoiries sculptées de la Commune, du Peuple, du Parti guelfe et de quelques Corporations déterminées sans raisonnement ; par exemple, il y a là l'armoirie de l'Art mineur des Armuriers, tandis que celle de la Calimala, des Médecins, des Banquiers, Arts majeurs, n'y sont pas.

Les fenêtres et les lunettes des portes du rez-

1. La mesure habituelle au moyen âge était le *braccio*, la brasse. Elle variait d'une contrée à l'autre, et même à Florence il y avait dans l'usage au moins six différentes brasses :

Brasse de Pise,
Brasse de Florence,
Brasse de la Calimala,
Brasse du drap,
Brasse des pierres,
Brasse de la terre.

Je ne retiens que la brasse du drap et celle de la terre.

La première, toujours dans la coutume, correspond exactement à 0 mètre, 583 m/m.

La seconde vaut 0 mètre, 551 m/m.

Si maintenant on consulte un auteur ancien qui a de l'autorité [1], on trouve que la hauteur d'Or San Michele est de 80 brasses, la grande largeur de 42 brasses, la petite largeur 32 brasses.

Ramenées au mètre, la brasse valant $0^m$, 551 m/m, on trouve pour Or San Michele des mesures à peu près égales à celles des architectes modernes pour la hauteur, mais très différentes pour ses largeurs.

Je cite cet exemple pour montrer combien il faut en cette matière être circonspect.

Quoiqu'il ne s'agisse pas d'Or San Michele, je cite un autre fait parce qu'il est singulier.

Les mesures marquées en brasses sur les registres de l'opera de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur ne correspondent pas à la brasse de terre de $0^m$, 551 m/m ; on se perdait dans les calculs et la solution paraissait impossible, lorsqu'un érudit trouva la clef du problème.

La corporation de la Lana était, comme on le sait, chargée de la construction de la cathédrale ; au lieu de mesurer au *braccio da terra*, comme c'était l'habitude en architecture, elle mesura au *braccio da panno* en usage dans son commerce de draperie [2].

On ne comprenait pas non plus les distances qui séparent les piliers ; en les mesurant d'un bord à l'autre on se trouvait en désaccord avec l'opera. On finit par reconnaître que l'opera ne comptait pas de bord à bord, mais de l'axe d'un pilier à l'autre.

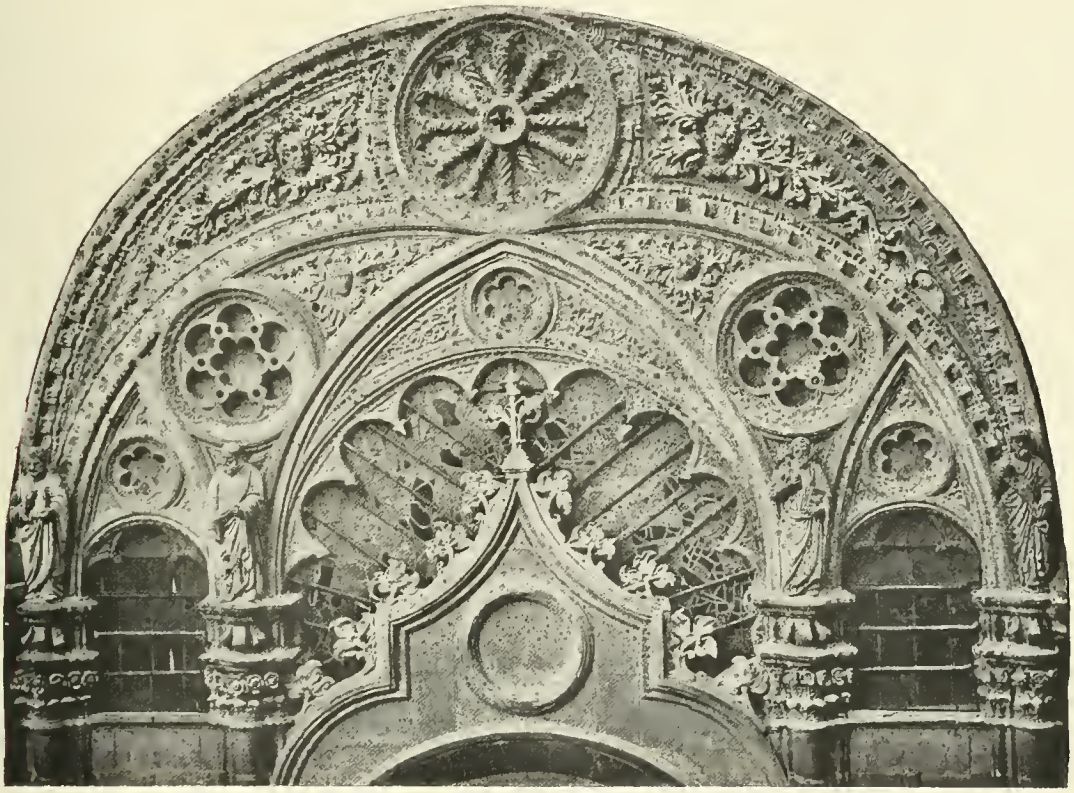
[1] Giuseppe Richa. *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*. Firenze, 1754.

[2] Gustavo Uzielli. *Le misure lineari medioevali*. Firenze, 1899.

de-chaussée sont d'une grande richesse ; elles ont été faites, ainsi que les statuettes, par Simone Talenti, vers 1378 ; on en accorde une cependant à Giovanello Buonafide, qui l'a exécutée en 1380 et d'autres à Matteo di Cione et à Antonio di Francesco ; mais elles ont de telles similitudes qu'on peut en attribuer l'invention à Talenti et admettre que les autres n'ont fait que suivre ses dessins.

## XXII

TOUTES les baies du rez-de-chaussée étaient, dans les parties supérieures, garnies de vitres de couleur ; quelques-unes ont été remplacées, soit par des vitraux plus récents, soit par des verres incolores ; mais en général ils sont du XIVe siècle et peut-être du commencement du XVe.



Décoration des portes, par Simone di Francesco TALENTI. (Photographie d'ALINARI.)

Les verrières d'Or San Michele ne tiennent dans la décoration du sanctuaire qu'un rôle très secondaire ; elles ne peuvent être rapprochées, même de très loin, de celles de Sainte-Marie de la Fleur et de Santa Croce ; et cependant je m'y arrête, car tout ce qui tient à Or San Michele mérite l'attention.

Les verres sont d'une belle matière, de colorations nettes et vibrantes, lorsqu'ils sont nettoyés et éclairés en transparence.

Mais les qualités techniques ne suffisent pas pour constituer une belle verrière ; il faut encore que les sujets représentés soient compréhensibles.

A Or San Michele, ils ne le sont pas dans quelques motifs et fort peu dans d'autres.

Le travail est du genre dit *commesso*, en Italie, c'est-à-dire par petits morceaux ; l'assemblage a généralement été fait si médiocrement qu'on ne parvient pas à distinguer certains sujets.

Dans quelques pièces mieux soignées, on comprend que ce sont des épisodes de la vie de la Vierge Marie, qu'on a eu l'intention de montrer.

Malgré tout, ces verrières sont respectables,

car ce sont les premières qui ont été exécutées à Florence.

Elles sont l'œuvre des pères Jésuates et probablement leur début dans l'art des vitraux.

L'ordre des Jésuates a été fondé, en 1367, à Sienne.

L'époque précise où l'Ordre établit une maison à Florence n'a pas été déterminée, mais il est certain qu'en 1438 ils possédaient, hors la porte dei Pinti, un couvent dénommé San Giusto alle mura ; l'importance de ce couvent prouve que les moines n'en étaient pas alors à une première installation et qu'ils étaient riches.

Les Jésuates étaient des industriels, des artistes et des savants, comme beaucoup d'ordres monastiques.

Quelques pères se livraient à la mécanique et à l'orfèvrerie, mais ils étaient surtout maîtres-verriers.

Après Or San Michele, où ils se sont montrés fort inexpérimentés dans l'art du vitrail peint en tant qu'œuvre décorative, mais déjà habiles dans le métier du verrier, ils ont travaillé pour Sainte-Marie de la Fleur ; seulement on ignore ce qui est d'eux à la cathédrale, parce que la comptabilité de l'opera ne mentionne que les noms des auteurs des modèles et n'indique pas ceux des maîtres-verriers.

Il est évident que les Jésuates avaient fait, depuis Or San Michele, de grands progrès, car en 1477 l'évêché d'Arezzo leur commanda un vitrail avec les figures de Jésus-Christ et de San Donato *cuits au feu et non peints à l'huile.*

A Florence, ils eurent, pour le palais de la Seigneurie des commandes de vitres blanches et de vitraux décorés d'ornements et d'emblèmes en couleur.

Ils faisaient dans Florence des réparations aux verrières ; ils ont travaillé, entre 1558 et 1568, aux vitraux de la Bibliothèque Laurentienne, composés dans le style de Jean d'Udine, et peut-être par lui-même. Les Jésuates avaient attaché à leur manufacture plusieurs peintres pour les modèles, notamment Francesco Granacci (1471-1544), élève de Dominico Ghirlandaio.

En 1570, ils ont fait pour l'église San Girolamo, à Sienne, un vitrail représentant la *Sainte Trinité.*

Les Jésuates n'étaient pas seulement des maîtres-verriers, ils fabriquaient des couleurs à l'usage des peintres et s'étaient créé une spécialité de ce fameux *azzurro oltramarino*, dont il est tant question dans la correspondance des peintres et dans les contrats passés entre eux et les dispensateurs des commandes.

La matière était d'un prix très élevé ; elle valait son pesant d'or ; aussi les peintres avaient-ils soin de spécifier dans les conventions que l'*azzurro* serait payé en supplément.

Outre l'*azzurro oltramarino*, nom qui est resté au bleu dit d'outremer, on employait en Italie l'*azzurro della Magna* — d'Allemagne — et le bleu des Jésuates.

En 1459, Benozzo Gozzoli commençait, dans le palais des Médicis, à présent nommé palais Riccardi, la somptueuse décoration de la chapelle, représentant le cortège des Rois mages se rendant à Bethléem ; il écrivit à Pierre de Médicis de lui faire tenir de l'*azzurro deg' Jesuati.*

En 1508, Michel-Ange *scultore in Roma* écrit la lettre suivante au supérieur des Jésuates.

« Au Révérend père en Jésus-Christ, frère « Jacopo, jésuate à Florence.

« Frère Jacopo,

« Ayant à faire peindre ici certaines choses, « ou bien à peindre, il m'arrive de vous en donner « avis parce qu'il m'est nécessaire d'avoir une « certaine quantité de bel azur ; et si vous pou- « viez m'en livrer à présent, cela me serait bien « commode. Pour cela, veuillez envoyer ici à vos « frères la quantité que vous avez ; qu'il soit « beau ; et je vous promets d'y mettre le juste « prix. Et avant que je prenne livraison de cet « azur, je vous ferai payer ici ou là-bas, où vous « voudrez. »

« Votre Michelange,
« sculpteur à Rome.

« Ce treize de Mai 1508. »

Michel-Ange avait commencé, le 10 mai, le plafond de la chapelle Sixtine. Son témoignage et celui de Benozzo Gozzoli prouvent en faveur du bleu des Jésuates.

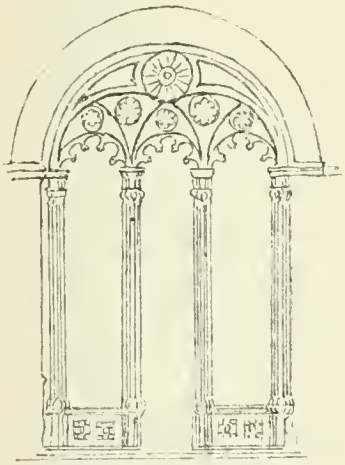
Les pères, selon les règles de l'Ordre, ne pouvaient posséder aucune fortune ; tout ce qu'ils gagnaient devait être consacré aux pauvres et à la glorification de Dieu. Ils étaient protégés par

la République, qui leur accorda l'exemption des impôts, comme aux différents Ordres qui se livraient à l'industrie.

Leur maison de S. Giusto possédait des peintures de Pérugin, de Domenico Ghirlandaio et des sculptures de Benedetto da Maiano.

En 1529, les bâtiments furent rasés pour les besoins de la défense de Florence ; le quartier-général des Impériaux qui faisaient le siège était établi à San Salvi, à peu de distance du couvent.

Les moines furent ruinés, mais ils continuèrent à exercer leur industrie ; leur maison principale était à Sienne, où ils sont restés jusqu'en 1646, époque de leur suppression.



Ouvertures latérales avant la fermeture.

On peut faire remarquer, à cette occasion, que les grands-ducs de Toscane ont été beaucoup moins favorables que la République, aux Ordres monastiques ; la Principauté craignait l'esprit libéral qui régnait dans certains couvents, tandis que la République l'encourageait.

## XXIII

LORSQU'ON examine maintenant le Palais d'Or San Michele, on peut se demander si réellement les étages supérieurs ont servi de magasin pour la réserve des céréales.

A l'intérieur, l'accès des étages n'avait lieu que par un escalier pratiqué dans un pilier et large seulement de $0^{m}78$.

A l'extérieur, il n'existe pas la moindre éraflure qui indique que les sacs de blé ont pu être montés au moyen de treuils et de poulies.

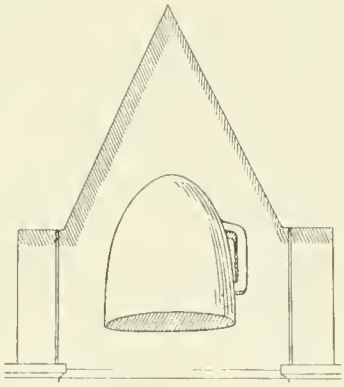
Il n'est pas douteux qu'il y avait un marché de blé au rez de chaussée, mais encore la manipulation des sacs ne devait pas y être bien commode.

On n'entrait sous la loggia que par deux portes situées l'une près de l'autre, du côté du palais de la Lana [1] et par des ouvertures de 1 mètre $40^{c/m}$ seulement, pratiquées dans les parapets des flancs, ainsi que le montre notre dessin.

Enfin, d'un accès facile ou non, le marché existait ; comme *luogo di traffico*, il était pourvu de balances, d'un type de mesure de céréales et d'un étalon officiel de la brasse.

Mais pour les étages la question a été discutée.

Elle a été résolue par l'affirmative.



Mesure pour les céréales, sculptée sur un pilier.

Les sacs étaient hissés au moyen de cordes et passaient par une ouverture pratiquée à l'intérieur dans la voûte de la loggia; ce n'était pas très pratique.

Cet usage ne dura pas longtemps; en 1357, avant même que les étages fussent terminés, la Seigneurie décida que le marché et le magasin de réserve seraient transportés ailleurs et qu'Or San Michele serait exclusivement consacré à la Madone.

A l'époque de la décision de la Seigneurie, le célèbre tabernacle d'Orcagna était presque terminé, mais il n'était pas monté et les fidèles

1. Les noms des rues qui entourent Or San Michele ont été changés plusieurs fois, même dans ces derniers temps.
Les dénominations actuelles sont :
Côté nord, vers la cathédrale : Via Or San Michele.
Côté sud, vers la place de la Seigneurie : Via dei Lamberti.
Côté est : Via Calzaioli.
Côté est : Via dell' Arte della Lana.

Or San Michele et le Palais de la *Lana*. (Photographie d'ALINARI.)

ne purent le voir qu'en 1366 ; néanmoins la Seigneurie ordonna que les arcades du rez-de-chaussée, voisines du tabernacle, seraient bouchées jusqu'à la hauteur des fenêtres *per la salvezza del tabernaculo dell' Orcagna.* Elles le furent, en effet, au moyen de panneaux en cuir.

La décision souleva de nombreuses et justes réclamations. On objecta qu'Or San Michele était un édifice unique en son genre et que boucher les arcades dénaturerait la conception spéciale et si originale de l'architecte.

La Seigneurie, mal inspirée cette fois, persista dans sa résolution, mais il semble que ce ne fut pas sans quelques regrets. Les arcades ne furent fermées, en maçonnerie, que l'une après l'autre et si lentement que le travail ordonné en 1357 ne prit fin qu'en 1412.

Les étages supérieurs paraissent être restés sans emploi jusqu'en 1569, année où le grand-duc Cosimo Ier y fit mettre les archives notariales. Pour faciliter l'accès du dépôt, on construisit l'arc rampant qui part du palais de la Lana, élevé au XIIIe siècle, pour aboutir au premier étage d'Or San Michele.

On espère que cette sorte de pont, indigne des deux monuments qu'il joint, disparaîtra bientôt[1].

Les archives notariales restèrent à Or San Michele jusqu'en 1886 ; on s'aperçut alors que sous leur poids, qui allait grandissant, les murailles commençaient à se crevasser, et le déménagement eut lieu.

Les archives notariales forment avec les archives de l'État un fonds inépuisable pour l'histoire de Florence et des arts.

La fonction de notaire était d'une grande importance ; sous la République, il y avait six cents notaires à Florence, pour une population de 90,000 âmes environ ; il est vrai qu'ils pouvaient exercer ailleurs. Toutes les conventions entre particuliers se traitaient par devant notaire : il y a des exemples d'actes notariés entre des artistes et les parents des *garzoni* qui entraient en apprentissage.

Le dépôt actuel des archives notariales ne possède pas de dossier antérieur à 1569 ; il comporte 90,000 volumes qui peuvent contenir environ trois millions de pièces. Les actes antérieurs à 1569 ont été versés aux archives de l'État [1].

Depuis le déménagement de 1886, les étages d'Or San Michele ne sont plus occupés en permanence ; le premier sert de salle de réunion, principalement pour les conférences dantesques, si fréquentes en Italie, et qui peu après la mort du divin poète (✠ 1321) ont eu lieu dans les églises de Florence.

## XXIV

La Seigneurie, par divers actes, témoigna de la vénération dont elle entourait l'image de la Madone. Ayant décrété, en 1360, que la Vierge serait *avvocata*, patronne de Florence, elle décida que les hauts magistrats de la Commune prêteraient serment à Or San Michele ; que, le 15 août, jour de l'Assomption, ils se rendraient en grande pompe à l'oratoire faire offrande de cierges et que le Gonfalonier de justice déposerait une corbeille de fleurs sur l'autel.

Non seulement la musique de la Commune jouait devant ce sanctuaire, en certaines circonstances, mais, les jours de grandes fêtes, on mettait en mouvement la grosse cloche du palais de la Signoria, réservée pour les événements extraordinaires.

Cette protection assurée par la Seigneurie excita la vanité ; de nombreuses familles eurent l'ambition de suspendre dans Or San Michele une bannière en souvenir d'un défunt. La Seigneurie, ne pouvant satisfaire à toutes les demandes, décida que la faveur d'une bannière armoriée ne serait accordée qu'à la famille d'un *cittadino statuale*, d'un citoyen en état de participer aux affaires de la Commune ; si le citoyen était de l'Ordre équestre, un bouclier pouvait être ajouté à la bannière ; seulement, après un temps déterminé, le trophée était enlevé et déposé dans l'église paroissiale du défunt.

Cet exemple et d'autres montrent que les gouvernements les plus démocratiques arrivent à reconnaître une aristocratie ; l'essentiel est de bien choisir.

1. Il existe un projet qui a été publié. Le pont serait maintenu, car il est nécessaire, mais son architecture serait mise d'accord avec Or San Michele. Le palais de la Lana serait restauré.

1. L'Italie est extrêmement riche en archives. Les moindres cités en possèdent On dit que le dépôt de Venise conserve dix millions de pièces.

On prit aussi des mesures de police pour protéger le sanctuaire.

Lorsqu'on parcourt avec attention les anciennes rues, on remarque des plaques de marbre avec des inscriptions relatives à la propreté et à la décence ; ce sont des *bandi*, décisions prises par un corps de citoyens élus et qui ne pouvaient se soustraire au mandat qui leur avait été confié ; comme ils étaient au nombre de huit, on les nommait les *Otto*.

Les *bandi* étaient notamment placés à quelque distance des églises et des tabernacles, afin de les faire respecter. A partir de l'endroit où ils étaient posés, il était interdit de déposer des immondices, de se livrer à des jeux bruyants et surtout à des exercices très à la mode, qui consistaient à lancer les balles, disques, etc.

Pour les abords d'Or San Michele, les *bandi* étaient particulièrement sévères ; les contrevenants pouvaient être condamnés à de fortes

Armoiries des Maîtres maçons et charpentiers, par Luca della Robbia. (Photographie d'Alinari.)

amendes et, en cas de non-paiement après dix jours, être enfermés dans une prison pendant un mois.

A Florence, comme dans d'autres cités de l'Italie, le peuple, tout en restant fidèle à la Madone, donnait parfois à un oratoire la préférence sur un autre précédemment très honoré.

Or San Michele, Santa Maria delle Grazie, Santa Maria Maggiore, la Badia, la Santissima Annunziata et d'autres sanctuaires eurent la vogue ; c'est la Santissima Annunziata qui a le mieux conservé jusqu'à nos jours la faveur populaire.

En 1480, Or San Michele, à peu près abandonné par les fidèles, était fréquenté par des gens qui se livraient à des commerces et des pratiques *contra honorem Dei et bonorum christianorum mores*, dit un décret que prit la Seigneurie pour réprimer les abus.

L'ordonnance rappelle que le sanctuaire doit être uniquement destiné à la Madone; elle défend

d'y pratiquer n'importe quel commerce et métier manuel, d'y jouer de la musique, etc.

Ceux qui enfreindront le décret seront punis sévèrement ; ils pourront être condamnés à la peine dite du baptême dans l'eau.

La peine consistait à lier les membres du coupable avec des cordes ; puis on le menait sur un pont de l'Arno et là, en présence du peuple, on le plongeait une ou plusieurs fois dans l'eau.

La punition n'était peut-être pas très dure à supporter, mais elle était tenue comme infamante.

En outre des honneurs et des mesures de police, la Seigneurie prit des dispositions pour assurer, dans une certaine mesure les recettes de la Compagnie d'Or San Michele, indépendamment des offrandes volontaires des fidèles.

Dès 1329 un décret ordonna que le meurtrier d'un conjoint ou d'un parent dont il pourrait recueillir la succession, n'héritera pas ; les biens du défunt reviendront pour un tiers à Or San Michele, et pour deux tiers à la Commune.

En 1336, quoique le marché des grains eût lieu dans un édifice municipal, la Seigneurie autorisa la Compagnie à faire recette des produits de balayage et des droits perçus pour le mesurage et le pesage des céréales.

Les recteurs des églises et les supérieurs des couvents étaient obligés, par ordre, de faire des offrandes à la Compagnie, le jour de l'Assomption.

Plus tard, certains arts furent tenus à la même obligation.

Selon l'usage constant de Florence, les offrandes en nature, inutiles à la célébration du culte et à la décoration du temple, étaient converties en espèces à destination des pauvres et des malades.

## XXV

La Compagnie d'Or San Michele fonctionnait ainsi d'une façon satisfaisante lorsqu'éclata la peste de 1348.

L'événement terrible pour Florence fut pour le sanctuaire la source d'une fortune considérable.

La peste dura six mois ; elle fit de nombreuses victimes, dont le chiffre cependant a été exagéré par Boccace.

Cet auteur fait un tableau saisissant et effroyable du fléau ; sa description est devenue classique ; il insinue qu'il a été témoin des scènes qu'il raconte (1).

« C'est chose merveilleuse à entendre ce que » j'ai à dire ; et si cela n'avait pas été vu par les » yeux d'un grand nombre de personnes et par » les miens, loin d'oser l'écrire, à peine pourrais-je » le croire, même si je l'avais entendu de la » bouche d'un homme digne de foi. »

Or, il paraît prouvé que Boccace était à Naples et non à Florence pendant la peste.

Et plus loin.

« Entre le mois de mars et le mois de juillet, » tant par la force de la peste, que par le nom- » bre des malades mal servis, des abandonnés, » grâce à la peur éprouvée par les gens bien » pensants, plus de cent mille créatures humai- » nes perdirent certainement la vie dans les » murs de la cité de Florence. »

Le chiffre de 100,000 est invraisemblable, car, à cette époque, la cité avait 90,000 habitants au plus.

On a cherché à expliquer l'assertion de Boccace par l'hypothèse que les gens de la campagne seraient venus se réfugier dans la cité ; ce n'est pas admissible, c'est l'inverse qui est probable.

Du reste, nous avons un auteur plus sérieux que Boccace et qui, lui, était à Florence pendant l'épidémie. C'est Matteo Villani, dont le frère Jean fut victime du fléau. Matteo dit que trois personnes sur cinq succombèrent, ce qui donne une mortalité d'environ 54,000 ; c'est déjà lamentable et énorme.

Villani rapporte que confiantes dans la bonne administration des capitaines d'Or San Michele pour la distribution des aumônes, beaucoup de personnes, sur le point de mourir, firent des testaments en faveur de la Compagnie. Les testaments venaient de gens qui avaient vu mourir leurs conjoints et leurs enfants, et d'autres personnes qui ne voulaient pas que leurs biens allassent à leurs héritiers naturels.

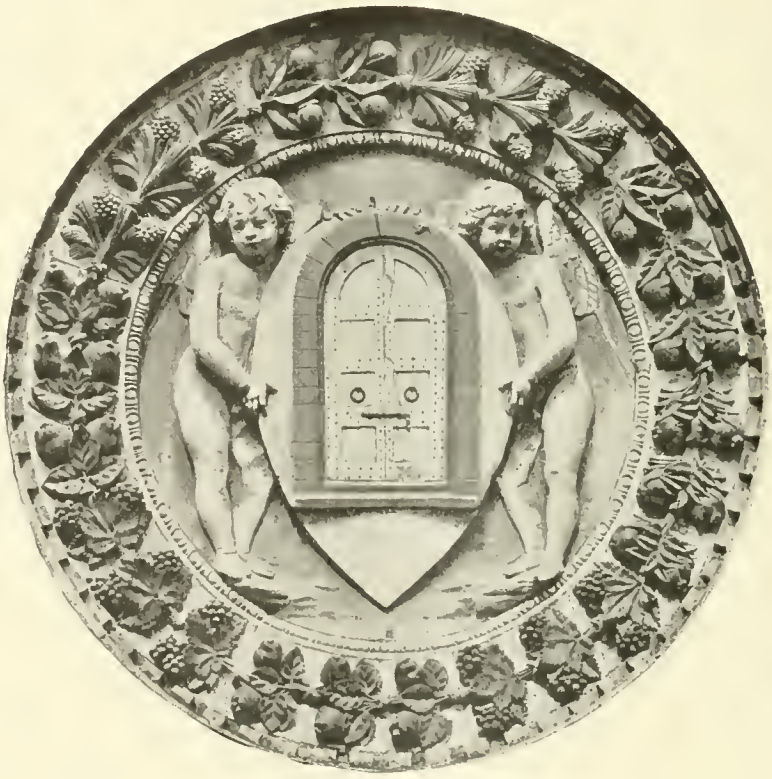
1. Le *Décaméron*, — traduction par Francisque Reynard. — Paris, 1879.

Sur la valeur recueillie ainsi par Or San Michele, il y a divergences de vues ; quelques auteurs modernes parlent de 350,000 florins d'or ; les auteurs anciens, au contraire, ne mentionnent que 35.000 florins.

Les économistes diffèrent également sur la décroissance du pouvoir d'achat de l'or depuis le XIVe siècle jusqu'à notre temps ; les uns admettent que le florin d'alors avait une puissance égale à 35 ou 40 francs actuels, d'autres vont jusqu'à 60 francs.

Après examen attentif, je me suis rangé à l'avis de 35.000 florins et à la puissance de 40 francs (1).

La somme léguée montre combien Or San Michele était cher au peuple de Florence et le degré de confiance qu'il avait dans les Capitaines de la Compagnie.



Armoiries de la Seta, par Luca della Robbia. (Photographie d'Alinari.)

D'après Matteo Villani, les Capitaines n'ont pas réalisé ces espérances. Les meubles et immeubles ont été vendus sans discernement, à vil prix quelquefois ; les secours ont été distribués aux indigents avec partialité ; il y a plus, quelques Capitaines ont prélevé de l'argent *a loro utilita*, à leur profit personnel.

Les Capitaines furent chassés et remplacés par des hommes intègres, et la Seigneurie prit des mesures de précaution.

Ordre fut donné de vendre aux enchères publiques, dans un délai déterminé, les biens légués et défense fut faite d'engager des dépenses sans autorisation.

1. Le florin d'or de la République, créé en 1252 et qui avait cours en 1348, équivaut en poids à une pièce d'or de notre temps, de 11 francs 50 c/m à peu près.

Gino Capponi, l'un des historiens de Florence les plus appréciés, donne le chiffre de 350,000 florins, dans sa *Storia della Republica di Firenze*, éditée en 1876.

L. Migliore, également estimé, ne parle que de 35.000 florins, dans sa *Firenze citta nobilissima illustrata*, publiée en 1684.

Le père Richa donne le même chiffre dans ses *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, éditées en 1754.

En présence de ces différences, je me suis reporté au manuscrit de Matteo Villani, conservé à la Laurentienne. Au bout d'une ligne se trouve le chiffre 35,000 ; seulement après le dernier zéro on constate, contre le bord de la page, une légère éraflure.

En 1825, on imprime le manuscrit de la Laurentienne et pour la

En 1397, les Capitaines furent autorisés à appliquer, pendant trois ans, une partie des revenus à la décoration de l'oratoire et particulièrement aux fresques des voûtes et parois.

La Compagnie possédait des immeubles avant le grand héritage; dans l'un d'eux avait demeuré *Giotto dipintore*. Elle avait aussi un hôpital spécial. Aujourd'hui encore on reconnaît quelques-unes des maisons de rapport de la Compagnie, à une marque particulière.

Il était d'usage que les immeubles appartenant aux œuvres pies et même d'autres fussent pourvus d'un petit écusson en pierre, avec le chiffre ou l'armoirie du propriétaire. On trouve, dans les rues du vieux Florence et sur les tabernacles placés en vue du public, un grand nombre de ces signes de propriété. Les lettres O. S. M. se rencontrent assez fréquemment.

Si les Capitaines furent coupables de négligence et de malversation, il reste cependant à leur actif des résolutions qui témoignent de leur goût très prononcé et très éclairé pour les arts.

Aussitôt après la peste, ils commandèrent à Orcagna le tabernacle célèbre, l'une des gloires de Florence, et à divers peintres la décoration intérieure du sanctuaire ; nous reviendrons naturellement sur ces travaux.

Ils votent une subvention à l'opera de Sainte-Marie de la Fleur, très éprouvé par la stagnation des affaires ; la subvention, d'abord importante, fut ensuite fortement réduite; elle ne fut accordée qu'à la condition expresse qu'elle servirait à la façade en marbre du dôme, qui venait d'être projetée. Ils font les frais de l'élégante loggia du Bigallo, l'un des joyaux de l'architecture florentine [1].

Le relevé des commandes d'art faites par les Capitaines, en plus de celles d'Or San Michele, n'a pas été établi ; on sait cependant qu'ils firent exécuter des tableaux et des fresques. Les fresques furent dans la chapelle majeure de l'église del Carmine [1], dans les sacristies de Santa-Croce et de Santo Spirito et dans l'église de Santo Stefano.

La Compagnie d'Or San Michele continua à fonctionner, mais ses statuts furent modifiés plusieurs fois dans un sens restrictif à son indépendance.

Ses revenus diminuaient d'année en année ; le peuple portait ses offrandes à d'autres Madones.

Le siège qu'en 1528 Florence eut à soutenir contre les Impériaux fut funeste à Or San Michele, comme aux autres églises.

La Compagnie sacrifia son orfévrerie et ses biens pour la défense de l'indépendance de la patrie.

En 1752, après une existence de quatre cent soixante ans, la Compagnie fut supprimée et l'administration d'Or San Michele remise à un fonctionnaire grand-ducal.

## XXVI.

AINSI qu'on l'a vu, la Seigneurie avait pris à sa charge la construction d'Or San Michele et les ornements sculptés des arcades et des fenêtres ; elle avait laissé le soin de la décoration intérieure à la Compagnie ; c'était bien raisonné.

Il restait à pourvoir à la décoration extérieure, au *decoro publico*, si cher aux Florentins.

On ne pouvait, en effet, admettre en plein *centro* de la cité un édifice public aux murailles nues.

L'aspect n'était ni celui d'un palais, quoiqu'Or San Michele portât ce titre, ni celui d'une église ; c'était une construction de bonnes proportions mais sans signification apparente. La Seta eut une idée très ingénieuse, très pratique et en parfaite concordance avec le sentiment populaire.

En 1339, elle proposa à la Seigneurie de concéder l'extérieur des piliers à certains *Arti* et, par exception, à la *Parte Guelfa*, parti politique très puissant.

La réalisation du projet ne coûtait rien à la Seta et pas davantage à la Commune ni à la Compagnie d'Or San Michele.

première fois apparaît, très nettement typographié, le chiffre de 350,000. C'est sans doute sur cette édition que Gino Capponi et d'autres écrivains se sont appuyés.

A mon sens, aucun doute n'est possible, Migliore et Richa ont raison : le copiste de 1825 a pris sur lui de remplacer l'éraflure par un zéro. Le copiste, du reste, a commis d'autres erreurs ; dans le manuscrit Villani, un chiffre de 35.000 florins légués à la Misericordia est très nettement écrit et cependant l'édition de 1825 ne met que 25.000 florins au compte de cette œuvre.

1. Cette loggia peut être opposée à ceux qui sont contraires à la restauration des monuments, même lorsqu'ils tombent en ruine : l'architecte Castellazi a si bien restauré le Bigallo qu'il est impossible de distinguer les parties nouvelles des anciennes.

1. Elle a été détruite dans un incendie.

La Seigneurie accepta avec empressement et rendit une ordonnance conforme.

La construction d'Or San Michele était loin d'être terminée. Les piliers ne devaient être achevés qu'à la fin de l'année : néanmoins, et ainsi que cela s'est trouvé jadis en bien des cas et même encore de notre temps, l'œuvre décorative pouvait être entreprise.

Aux termes du décret, les concessionnaires devaient, en l'honneur de la glorieuse Vierge Marie et des Saints de Dieu, décorer le pilier accordé d'un tabernacle avec l'image ou sculptée ou peinte sur bois, ou peinte à fresque, du patron de la corporation ; le concessionnaire était tenu, en outre, de célébrer chaque année la fête du patron et, à cette occasion, d'apporter des offrandes au sanctuaire.

La concession ne comprenait pas seulement la partie inférieure du pilier ; elle s'allongeait au-dessus du tabernacle jusqu'à la courbe des

Armoiries des médecins et pharmaciens, par Luca della Robbia. (Photographie d'Alinari.)

arcades ; dans cet espace, chaque concessionnaire devait placer un grand *tondo* médaillon, avec les armoiries de sa corporation. C'était là une excellente idée ; elle a contribué non seulement à la décoration des surfaces mais à donner un caractère spécial à l'édifice et à exprimer sa signification.

Malgré les termes très précis de l'ordonnance de la Seigneurie, et malgré ce que chacun peut apprécier encore à présent, de nombreuses erreurs se sont produites dans les publications modernes sur Or San Michele.

On a écrit que les arts majeurs seuls avaient été favorisés.

Ce n'est pas exact.

Dans le précis historique de la présente étude, j'ai donné la liste des vingt et un *Arti* (1). Sept étaient majeurs et quatorze mineurs ; il y eut quatorze emplacements à distribuer, les piliers d'angle ayant deux faces.

L'un des piliers fut réservé à la *Parte Guelfa*,

1. Voici quelques rattachements à ajouter à cette liste : Les *Fabri* comprenaient les forgerons et les maréchaux ferrants ; les *Chiavaioli e calderai* étaient les serruriers et les chaudronniers.

sept furent donnés aux arts majeurs et six aux arts mineurs : maréchaux ferrants et forgerons, liniers et fripiers, maîtres maçons et charpentiers, cordonniers, armuriers, bouchers.

On a dit, avec plus d'insistance, que les arts majeurs avaient l'obligation des statues en bronze et que le marbre était réservé aux arts mineurs.

C'est une erreur.

Lorsque nous passerons au détail des statues, on verra que certains arts majeurs ont changé leurs statues en marbre contre des statues en bronze par esprit de rivalité tout simplement et que d'autres, l'art des médecins et celui des pelletiers, ont toujours conservé leurs statues en marbre.

Mais une erreur explicable seulement par la négligence des écrivains qui se copient les uns les autres, sans vérifier par eux-mêmes lorsqu'ils le peuvent ou sans faire vérifier par d'autres, est celle qui se rapporte aux grands médaillons.

Armoiries de la Mercanzia, par Luca della Robbia. (Photographie d'Alinari.)

Un écrivain à courte vue imprime que tous ces médaillons sont par les Robbia, en terre cuite émaillée et presque tous les autres écrivains, même des plus sérieux, de le répéter.

Or, sur les quatorze médaillons, neuf sont simplement peints à fresque et n'ont jamais été autrement ; en 1854, on les a peints à nouveau.

Les cinq autres médaillons sont en terre émaillée ; quatre viennent des Robbia, le cinquième celui des bouchers, a été fabriqué en 1854 à Doccia près de Florence, à la manufacture du marquis de Ginori !

Il semble que lorsqu'il s'agit d'ouvrages aussi importants que ceux des Robbia, on devrait faire attention et ne pas mettre au compte de ces illustres artistes de médiocres peintures modernes à fresque.

Je reproduis les médaillons émaillés, ils méritent tous de l'être :

Le médaillon de la *Mercanzia*, qui a remplacé la *Parte Guelfa* dans sa concession, comme on le verra plus loin, montre le lis de Florence appuyé sur un sac cordé. En 1463, il a été composé par Luca della Robbia (1399-1482). C'est un type

parfait de céramique appliquée à la décoration pariétaire ; Luca ne se contenta pas de modeler le lis, il l'entoura d'une de ces belles bordures de feuilles et de fruits coloriés d'après le naturel dont il a eu l'initiative ; la guirlande est très adéquate au motif principal, comme proportions et dispositions.

A la vérité, le lis de Florence est rouge. Luca le mit en violet, car ni lui ni son neveu Andrea ne possédaient les recettes de l'émail rouge.

Luca fit également le *tondo* de la corporation des médecins ; c'est un haut relief émaillé et colorié représentant la Madone et l'Enfant, sur un fond bleu garni de lis blancs. C'est encore un ouvrage parfait, comme relief de proportions et adaptation à la place élevée qu'il occupe.

Les armoiries de la Seta sont une porte blanche avec garnitures rouges sur champ blanc. Le motif prête peu à la décoration et cependant les Robbia ont su en tirer parti. On ignore si le *tondo*

Armoiries des Bouchers, manufacture du marquis DE GINORI à Doccia (1854). (Photographie d'ALINARI.)

est de Luca ou d'Andrea (1436-1623) ; je penche pour Luca, les anges qui soutiennent l'écusson sont plus fermes et plus robustes que ceux qu'Andrea figurait avec une grâce et une élégance qui lui sont particulières.

Le *tondo* de la corporation des maîtres-maçons et charpentiers sort des ouvrages habituels de Luca. Il n'est pas en relief, mais uni *a piano ;* autour de la hache blanche, armoirie de cet art, Luca a mis en polychromie une truelle, un marteau, un compas et un fil à plomb ; il a constitué ainsi un motif complet de décoration.

Vasari n'a pas manqué de le signaler, dans sa biographie de Luca, l'une des meilleures qu'il ait écrites.

Il a trouvé, dit-il, « il modo di depingnere le « figure e le storie in sul piano di terra cotta per « dar vita alle pitture, e ne fece sperimento in « un tondo che e sopra il tabernacolo de quat- « tro Santi intorno a Or San Michele ; nel piano « del quale fece, in cinque luoghi, gl'instrumenti « ed insigne dell'arti de fabbricanti, con orna- « menti bellessimi ».

Luca produisit peu d'ouvrage *sul piano* et

Vasari le regrette avec raison. Il n'existe plus, dans ce genre, en plus du *tondo* d'Or San Michele, que quelques parties d'un tabernacle dans l'église de Peretola, près de Florence ; le plafond de la chapelle du cardinal de Portugal à San Miniato; une lunette de porte représentant Dieu le Père et deux anges, actuellement à l'office de l'opera de Sainte-Marie de la Fleur et les pilastres du tombeau de l'évêque Federighi, faits en 1456. Ce tombeau était dans l'église San Francesco di Paolo, hors des murs de la cité ; il est à présent à l'église Santa Trinità.

Le *tondo* d'Or San Michele et les piliers de Federighi et les autres travaux à plat de Luca sont des ouvrages de céramique qui n'ont pas été égalés malgré tous les efforts de la fabrication moderne. Ils sont exempts de gauchissages, de craquelures, de bouillons, d'empatements ; depuis plus de quatre siècles, ils résistent, et leurs colorations sont restées harmonieuses comme à la sortie du four.

Le médaillon en terre cuite émaillée des bouchers représente un bouc noir sur champ jaune; la manufacture de Doccia, qui l'a exécuté en 1854, s'est évidemment inspirée des Robbia, mais sans les imiter servilement; c'est un très bon ouvrage. Le meilleur éloge qu'on en puisse faire, c'est que presque tout le monde, même parmi les érudits et les céramistes, le prenne pour un travail robbianesque.

En présence de ce résultat, on peut regretter que les autres médaillons, peints à fresque, n'aient pas été remplacés, comme celui des bouchers.

GERSPACH.

*(A suivre.)*

# Mélanges.

## Le retable d'Auxey-le-Grand, canton de Beaune-Nord (Côte-d'Or).

Les parties les plus anciennes de l'église d'Auxey-le-Grand, l'abside rectangulaire et le transept, sont du XVe siècle et d'assez bon style, malheureusement à l'intérieur barbouillés par places, sous prétexte de polychromie. Une nef moderne rejoint le clocher élevé à l'Ouest, carré et surmonté d'une pyramide aiguë en pierre et à pans coupés, flanqué de quatre pinacles chétifs et hors d'échelle. Nous sommes ici dans l'ancien diocèse d'Autun et la pyramide d'Auxey-le-Grand est une imitation modeste de la flèche octogone toute fleurie aux arêtes, que le XVe siècle a dressée au-dessus de la croisée, à la cathédrale Saint-Lazare d'Autun.

L'église d'Auxey renferme quelques œuvres d'art qui méritent l'attention. La principale est assurément le grand triptyque du XVIe siècle, que l'on voit dans le transept du Nord. Fermé, il présente sur fond bleu des sujets en grisaille rehaussée de jaune ; à gauche, l'*Annonciation*, à droite, la *Circoncision*. D'un bel effet décoratif et bien conservées, ces peintures sont d'un style un peu maniéré ; ainsi, il s'en faut de beaucoup que pour la composition, la science de la forme, la personnalité des types, la *Circoncision* d'Auxey égale le même sujet traité par un artiste inconnu du XVe siècle, et qui, admirable encore dans sa demi-ruine, se voit à Notre-Dame de Dijon. C'est une des peintures murales les plus remarquables que j'aie rencontrées dans nos églises françaises. Il ne faut pas davantage éveiller ici le souvenir des grisailles extérieures du grand retable, le *Jugement dernier*, honneur de l'Hôtel-Dieu de Beaune ; notons, toutefois, que ce n'est point la partie la plus rare de l'ensemble que l'on s'accorde à donner aujourd'hui à Roger Van der Weyden. A tout prendre, si les deux panneaux d'Auxey ont manifestement été exécutés par un très habile praticien, il y manque pourtant cette fleur de vérité individuelle, je parle de l'exécution et aussi des personnages, qui fait seule les œuvres vraiment supérieures.

Mais le tableau central intérieur est une des plus belles choses qu'ait laissées l'art du XVIe siècle en Bourgogne : il représente la *Nativité de la Vierge* en un grand nombre de personnages assemblés, moins, semble-t-il, pour offrir un sujet d'édification qu'un spectacle d'un rythme équilibré et magnifique. Le peintre a été à bonne école et entend à merveille l'art des belles ordonnances en groupes contrastés et en même temps d'une pondération parfaite. La modeste chambre natale s'est agrandie aux proportions d'une de ces amples salles que l'on voit si souvent représentées dans les tableaux et miniatures du XVe siècle français, ou flamand. Nous sommes, en effet, dans un château féodal, et voici bien le poutrage apparent propre à l'architecture civile du Nord ; au fond est un dressoir à gradins chargé d'une riche vaisselle. C'était une des modes, un des luxes du temps, et ces exhibitions d'orfévrerie travaillée servaient de parure aux pièces d'habitation dans les circonstances solennelles. Ainsi, à la naissance de Marie de Bourgogne, en 1457, la chambre de l'accouchée, la comtesse de Charolais, femme de Charles, le futur Téméraire, reçut un dressoir où furent disposées les plus belles pièces, bassins, aiguières, drageoirs en or et argent, toutes gemmées de pierres précieuses, du trésor accumulé par trois générations de princes artistes et amis du luxe. Quant aux assistantes en belles attitudes et riches costumes, ce sont des dames de la cour, en cette première et brillante période du règne de François Ier, qui s'ouvre dans le soleil de Marignan et se termine dans une froide journée d'hiver à Pavie.

Le panneau de gauche représente la *Vision de saint Joachim*, à qui apparaît l'archange Gabriel pour lui annoncer la naissance prochaine de la Vierge. Conformément à la tradition, la scène se passe dans un jardin aux grands arbres, pour rappeler — ce parallélisme est constant dans l'iconographie chrétienne — que l'humanité a été perdue par Ève dans le jardin de l'Eden. Au panneau de droite est peinte la *Présentation de la Vierge*. On y voit l'enfant prédestinée montant seule les degrés symboliques du temple

hérodien. Il est à remarquer que la scène religieuse n'est qu'un épisode d'arrière-plan, mais, en y répandant à flots la lumière, l'artiste a attiré sur elle toute l'attention du spectateur. Par un caprice de réalisme, il a placé sur le devant un groupe de ces vendeurs dont les étalages de victimes et d'offrandes encombraient le premier parvis. Ceux que l'on voit ici ont avec eux des cages remplies de colombes, et des agneaux blancs aux pattes liées.

Il y a certainement des inégalités dans cet ensemble, l'un des plus considérables comme surface peinte que je connaisse dans le département de la Côte d'Or. Je parle, bien entendu, des tableaux mobiles, non des peintures murales, et mets hors classe, tant pour la beauté que pour l'étendue, l'incomparable *Jugement dernier* de Beaune. Peut-être même avons-nous ici le travail de plusieurs mains ; prenant pour lui le panneau central, le maître aura abandonné l'exécution des autres à des collaborateurs. Il en était souvent ainsi dans un temps où une œuvre comme celle-ci était demandée d'ordinaire à une escouade d'artistes de passage ; n'oublions pas que la migration était une loi à peu près générale en ce temps. Même au retable de Beaune, M. Waagen a cru reconnaître dans les grisailles du dehors une autre main que dans les tableaux intérieurs.

Pour l'exécution nous sommes assez loin, ce me semble, même dans le sujet principal, des sincères et minutieuses peintures du XV^e^ siècle flamand et français, qui dans la solidité de leur texture semblent comme des émaux gigantesques. Je vois dans la *Nativité* de l'improvisation à l'italienne, un souci de l'arrangement en vue du plaisir des yeux, toutes choses assez étrangères aux artistes probes et naïfs du pur moyen âge. Je donne ici telle quelle l'impression que m'a laissée cette œuvre remarquable, française sans aucun doute, et à laquelle, pour faire renaître la fleur de son éclat à peine terni, il suffirait d'enlever, d'une main délicate et avec un tampon de coton humide d'une substance inoffensive, le hâle léger qu'ont déposé sur elle les siècles écoulés.

L'absence de donateurs agenouillés est remarquable, et non moins celle d'armoiries. En 1520, date approximative de la peinture, Auxey-le-Grand faisait partie du comté de La Rochepot, qui appartenait aux Montmorency, par suite du mariage de Guillaume de Montmorency avec Anne Pot, fille et héritière de Guy, frère du grand sénéchal de Bourgogne, Philippe, mort sans alliance en 1493. De ce mariage naquit le fameux connétable, Anne de Montmorency. Le retable d'Auxey a-t-il cette noble origine ? Provient-il du château voisin de La Rochepot, dont la chapelle, au dire de l'historien bourguignon, Courtépée, renfermait de précieux tableaux ? Il est à peine permis de le supposer ; les Pot ou les Montmorency n'auraient pas manqué de mettre au moins leur signature héraldique sur un tableau commandé par eux. Je n'ai reconnu, d'ailleurs, aucune trace indiquant que des armoiries auraient été effacées.

Voici maintenant les dimensions du retable d'Auxey, telles qu'elles ont été relevées par M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques, à Dijon, avec qui j'ai eu le très grand plaisir d'étudier ce morceau peu connu.

Hauteur du tableau principal, $1^{m},95$ ; largeur, $2^{m},13$ ; le cadre ancien est formé d'une moulure, de $0^{m},10$ ; au-dessus règne une corniche à oves. Chaque volet a $0^{m},98$ de largeur, plus l'épaisseur du cadre ; celui-ci a été refait à l'extérieur.

Dans le bras méridional du transept, on voit un assez bon tableau du XVI^e^ siècle, encore à demi gothique, aux personnages demi-nature et vus à mi-corps, l'*Ensevelissement du Christ*, composition très équilibrée qui traduit par le pinceau le thème traditionnel de ces *Sépulcres* en pierre si fréquents autrefois dans nos vieilles églises. Un autre cadre montre, jetée dans une coupe d'or, une tête de saint Jean-Baptiste qui présente ces tons délicats, affinés que l'on rencontre dans beaucoup d'œuvres reproduisant le même sujet. A la hauteur et dans l'ombre où est reléguée cette peinture qui paraît digne de la pleine lumière, elle est peu visible et, même avec une lorgnette, il ne m'a pas été possible de lire une inscription tracée au bas en caractères romains. Avis à M. l'abbé Chifflot, curé d'Auxey-le-Grand, que je sais être un homme de goût.

Et maintenant je livre les questions soulevées dans cet article à mes très érudits confrères de la *Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de Beaune*, en souhaitant de plus l'envoi d'un bon photographe à Auxey-le-Grand.

Henri CHABEUF.

## Chapelle du château de Verrey-sous-Drée (Côte-d'Or)

LE musée de Dijon vient de recevoir un morceau beau et intéressant de la sculpture iconique du XVIe siècle; la statue agenouillée en pierre peinte et dorée de dame Antoinette de Fontette, mariée en premières noces à Jean de Plaisance, en secondes à Laurent de Pracontal. Cette figure était placée à l'origine dans la chapelle du château de Verrey-sous-Drée, Côte-d'Or, fondée par Antoinette, en 1547; aussi la donatrice porte-t-elle le riche et élégant costume du temps de François Ier, non celui du moment de sa mort survenue après 1571. La chapelle est aujourd'hui désaffectée et la statue se trouvait dans l'église neuve de Verrey; ainsi, elle avait perdu son caractère d'effigie funéraire et ne se superposait plus au corps enseveli demeuré dans la chapelle livrée à un usage profane.

L'Antoinette de Fontette fut à peu près découverte par moi, en 1888; personne n'était allé la chercher dans un village perdu au fond d'un des vallons parallèles à celui où court la voie ferrée entre Paris et Dijon. Je la signalai à la Commission départementale des Antiquités, et cette compagnie provoqua un arrêt ministériel de classement comme monument historique. Dès lors elle ne pouvait plus être aliénée qu'au profit d'un musée.

Le Louvre la désirait et fit une offre considérable; mais des amateurs éclairés de Dijon, M. Grangier, membre de la Commission du musée, et Mme Grangier, ne voulurent pas que ce morceau précieux quittât la Bourgogne et ils ont mis une telle surenchère que le Louvre dût s'avouer vaincu. Les formalités administratives ont été accomplies et le prix partagé entre la commune et la fabrique, sera employé à des œuvres utiles.

L'Antoinette de Fontette va être placée dans la salle dite des Gardes, la grande salle de l'ancien palais ducal, récemment restaurée et qui abrite depuis soixante-quinze ans les magnifiques tombeaux des ducs de Bourgogne.

On est heureux d'avoir à citer un acte de générosité intelligente, royale, comme celui qui vient de faire entrer au musée un monument tel que l'Antoinette de Fontette. La figure en bon état est sous couleur ancienne toutefois un peu rafraîchie par places. Je ne connais pas de document plus précieux pour l'histoire du costume en France, au milieu du XVIe siècle.

Henri CHABEUF.

## Un Rapprochement.

NOMBREUX sont assurément les lecteurs de la Revue, qui connaissent le petit livre, intitulé : *Histoire des Hosties miraculeuses, qu'on nomme le Très-Saint-Sacrement du miracle*, qui se conserve à Bruxelles depuis l'an 1370.

Ce volume, imprimé en 1770, est orné de quelques planches, dans lesquelles je remarque une *tiare* au-dessus du tabernacle ou de l'exposition du S. Sacrement. Fut-elle donnée par Marguerite d'Autriche, au moment de l'institution de la procession solennelle, établie en 1529? La planche III sur laquelle on voit une princesse à genoux, offrant au prêtre une robe ou un tissu précieux, accompagnée d'un page présentant une *tiare*, sur un plateau, semble le prouver.

On le sait assurément à Bruxelles; peut-être la *tiare* elle-même existe-t-elle encore? Tout cela est secondaire pour moi en ce moment. Ce que je tiens à signaler c'est un passage de l'Inventaire de Louis Ier, duc d'Anjou, dressé vers 1380, qu'il me semble intéressant de *rapprocher* de la *tiare* du Saint-Sacrement du Miracle.

L'avant-dernier numéro de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* contient un savant article de M. Moranvillé sur l'*Inventaire de l'Orfévrerie et des joyaux de Louis Ier, duc d'Anjou*. Je le signale aux amateurs d'orfévrerie du moyen âge et pour leur inspirer le désir de le lire, je transcris ici le titre de la description d'un tabernacle d'or, du poids de 286 marcs, vrai chef-d'œuvre, dont les détails minutieux n'occupent pas moins de douze pages de la Revue.

« *C'est la devise et description de nostre très* « *grant et très noble tabernacle d'or, pour mettre,* « *poser et porter le corps de Nostre Seigneur Jhesu* « *Crist, lequel tabernacle est fait de très grans*

« *ouvraiges, d'ymaiges et de diverses maçonneries,*
« *en la manière qui s'ensuit.....*

Vers la fin de cette merveilleuse énumération de travaux d'orfévrerie, dont la délicatesse exquise, la complication incroyable et la composition déconcertent l'imagination, je lis ceci :

« *Et le corps de la dicte coupe est tout esmaillée*
« *de rouge cler. Sur la dicte coupe siet un* tyaire
« *d'or, esmaillié de blanc, sur le quel par dehors a*
« *trois couronnes d'or à fueillaiges, sur les quels*
« *a brochettes pour asseoir pierrerie ; et en la pre-*
« *mière couronne qui siet sur le bort dudit* thyaire
« *a X grans fueilles et X petites ; sur la seconde*
« *couronne, qui siet ou millieu dudit* thyaire *a*
« *VIII grans fueilles et VIII petites, et sur la*
« *haute couronne a V grans fueillez et V petites,*
« *et sont, les dictes couronnes et fueillaiges d'une*
« *façon et d'une devise. Et sur le bout du thyaire*
« *est assis...* » le reste manque.

Ainsi donc, dès 1380, la *tiare* était en usage pour couronner la coupe ou le vase précieux destiné à renfermer la sainte Hostie. Le texte de l'Inventaire de Louis Ier me semblait mériter d'être rapproché des gravures de l'histoire du Saint-Sacrement du Miracle de Bruxelles.

N'était-ce pas aussi une sorte de *tiare* que cette couronne de lumières, dont Jean Cousin nous donne la description dans son *Histoire de Tournay*, imprimée en 1619, p. 295. « Le 28 may « 1545 mourut Pierre Cotel, chanoine, qui a « donné douze couronnes de cuivre avec douze « cierges..., la douzième pendant devant le « grand crucifix *est triple* et très belle à voir, car « elle a 36 cierges, savoir 15 à la couronne d'en « bas, 12 à celle du milieu et 9 à celle d'en « haut. — »

L. DE FARCY.

## La Sphère de Beauté (1).

L'ESTHÉTIQUE passionne en ce moment les hommes d'étude. Les traités sur la matière se multiplient, la plupart laissant dans l'esprit des doutes et des lacunes. Les uns sont théoriques et abstraits, et n'aboutissent à aucune conclusion permettant de résoudre les questions pratiques par leur application à des objets concrets; d'autres nient les principes mêmes du sujet, les lois du Beau, et s'absorbent dans l'étude expérimentale et subjective de phénomènes psycho-physiologiques. On ne fera aucun de ces deux reproches au beau livre de M. Griveau: il est basé sur une science profonde et étendue des phénomènes de la nature, et s'inspire d'une doctrine spiritualiste et orthodoxe ; il embrasse tout l'aspect de cette question si vaste; il procède par l'analyse de tous les phénomènes intéressant les esthètes et conclut à une superbe synthèse que symbolise bien le titre du livre; par-dessus tout il donne, avec une précision toute scientifique, des règles fixant les applications concrètes dans toutes les branches de l'activité humaine comme dans toutes les manifestations de la nature.

M. Griveau commence par jeter un pont sur un abîme, c'est-à-dire par réconcilier la science et la poésie, qui semblent aujourd'hui si irrémédiablement brouillées. Il montre que si la science et la poésie ont des domaines distincts, ceux-ci sont limitrophes, et que l'esthétique leur sert de frontière; que par leurs *procédés*, leurs *mobiles* et leurs *fins*, la science et la poésie offrent les plus étroites analogies, et que les deux sont conciliées par l'esthétique. C'est une thèse séduisante, que nous voudrions pouvoir résumer ici, mais la place nous manque; la conclusion de l'auteur, son dernier mot, est celui-ci : la nature, sous son aspect *rationnel*, suggère à notre esprit l'exercice *scientifique;* et, sous son aspect émotionnel, l'exercice *poétique ;* de la concentration des deux points de vue, ressort la suggestion de l'exercice esthétique, entre la « sensitive humaine » et la nature rayonnante. Celle-ci resplendit, mais se réclame en son for intérieur de la science et du calcul. Pascal avait déjà dit : « Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui consiste en un certain rapport entre notre nature, faible ou forte, telle qu'elle est, et la chose qui nous plaît » ; pensée profonde, dont M. Griveau démontre la grande portée. Essayons de donner une idée de ses applications :

Une maison est un abri, mais elle peut être une architecture ; un discours est un effort de persuasion, mais il peut être un morceau d'éloquence ; une femme est l'épouse ou la mère, mais on peut la considérer comme « l'argile idéale » d'Hugo. Bref, énumérer les utilités, c'est

1. *La Sphère de Beauté. Lois d'Évolution, de Rythme et d'Harmonie dans le phénomène esthétique*, par Maurice GRIVEAU. — In-8°, de 960 pp. Paris, Alcan, 1901.

énumérer les agréments. Quel est le point où la parole devient poésie, — l'anatomie, plastique, — la campagne, paysage ? Cela résulte d'un rapport entre notre nature et la chose, d'où naît le beau et le laid. Le goût personnel est ce rapport, variable (qui n'est pas une variable indépendante). Les oscillations sont soumises à la loi des limites de notre matière, forte ou faible. Il y a le beau *qualité*, qui est invariable, et le beau *sensation*, qui est variable. Tel est l'abrégé de cette conciliation entre des termes réputés incompatibles.

Mais ceci n'est qu'un préambule à une théorie très originale et des plus intéressantes. C'est du dictionnaire que M. Griveau va tirer les lois générales de l'esthétique. Il classe les épithètes de la langue française (qu'elles correspondent aux sensations du sujet ou aux vertus de l'objet) en *catégories* et en *degrés*. Il érige cette classification en diagrammes, alignant les *catégories* dans le sens vertical et les *degrés* dans le sens horizontal. Les catégories vont du plus simple au plus complexe ; les degrés vont du négatif extrême au positif extrême. C'est très scientifique, on le voit, et plein de conséquences.

De ce tableau découlent des lois qui paraîtront obscures, en ce résumé trop court, mais qu'il faut citer, ne fût-ce que pour éveiller la curiosité du lecteur : loi de persistance du terme inférieur et concret dans les catégories abstraites et supérieures ; loi de subordination réciproque du terme modal, du terme final et du terme causal ; loi de filiation des termes de pure constatation aux termes d'appréciation esthétique, etc.

L'auteur passe de la constatation rationnelle à l'appréciation du goût ; par une étude du terme rationnel et du terme esthétique il arrive à ce théorème : le *Beau* résulte d'une généralisation s'opérant à la fois sur la notion rationnelle et sur l'émotion sentimentale. Il faut lire le développement de ces belles théories.

Mais il est une loi très pratique que nous espérons pouvoir faire saisir en ces lignes trop brèves. Laissons de côté la diversité des *catégories* et ne nous occupons que de la *graduation quantitative*, mesurée dans le sens horizontal. Nous pouvons former dans ce sens des gammes d'états physiques ou moraux.

L———— M————L'

Si nous graduons les épithètes relatives à un même ordre de choses suivant une ligne horizontale LML', nous reconnaîtrons à ces épithètes les qualités suivantes :

1° Péjoratisme des extrêmes LL'.

2° Indifférence du milieu M.

3° Pondération des parties intermédiaires droite et gauche (complémentaires) et d'autres particularités que nous laissons de côté (tolérance à l'écart, dichotomie continue ou mesure, rythme.)

Les épithètes extrêmes sont défavorables. Si l'on va du centre M aux extrémités LL', on rencontre en chemin des degrés purement esthétiques, puis des degrés purement physiologiques ; des degrés de nuances intéressant le sentiment, puis des degrés où les impressions touchent à la gêne ou à la souffrance, par l'excès ; le beau coïncide avec le bon, l'utile, le normal, et inversement pour le laid. D'abord l'œil voit, l'oreille entend, puis ils sont aveuglés, assourdis. Le sentiment esthétique est une sensation physiologique atténuée. Pour jouir des choses, il faut posséder la connaissance de l'excitant sans ressentir l'excitation.

Par d'autres savants diagrammes, l'auteur, après Wundt et d'autres philosophes, fait comprendre les lois de l'accroissement de l'excitant d'une part, et de l'excitation d'autre part, et leur parallélisme limité. Il montre que l'excitation outrée entraîne la dépression des forces, que l'accroissement d'énergie motrice coïncide avec l'atténuation du pouvoir sensitif. C'est de la psycho-physique, si vous voulez, mais elle nous mène à des conclusions esthétiques intéressant directement l'art, à celle-ci, par exemple, que dans le champ de la sensibilité, l'idéal a son lieu d'élection dans les deux zones intermédiaires, ce qui, entre parenthèses, est la négation de l'antique adage : *in medio virtus et veritas*. Au contraire l'énoncé même des épithètes indique l'indifférence esthétique du milieu M.

Ces lois sont encore bien abstraites, mais voici que M. Griveau aborde les applications, d'abord aux choses idéales et abstraites, bientôt aux objets qui relèvent de la matière et de l'art.

S'il s'occupe des formes géométriques, il établit que chaque degré de la *gamme* des polygones coïncide avec une consonnance ou avec une dissonance de la gamme des intervalles sonores. Il établit la loi de *périodicité harmonique* des

polygones. Il distingue dans la série les polygones qualifiés d'harmoniques selon les lois de M. Ch. Henry : ce sont ceux de 3, 4, 5 6, 8, 10, 12, 15, 16 côtés : « tous ces nombres, que l'art réalise de préférence et que la nature adopte presqu'exclusivement en ses œuvres, le compas peut les tracer directement. » Il n'en est pas de même des polygones de 7, 9, 11, 13 côtés, etc.

Le chapitre de la Symétrie est plein d'aperçus nouveaux d'une justesse frappante. Nous ne suivrons pas notre savant auteur dans l'étude des gammes de contours, des actinogrammes, dans celle des gammes de dimensions, d'orientation, de proportions. Nous avons hâte de sortir du domaine des formes abstraites. Bornons-nous à signaler, qu'il discerne des polygones esthétiquement supérieurs aux autres ; soit, parmi ceux de forme plus simple, ceux de 5, 6, 8 côtés, parmi les formes complexes, ceux de 12, 15, 16 côtés. Il en vient aux gammes de tact, de couleur, de son, même de saveur et d'odeur, et les analyse avec un luxe de développements scientifiques, qui nous empêche de le suivre.

La partie de ce livre remarquable qui intéresse le plus nos lecteurs est celle où l'on traite de l'adaptation des formes aux fonctions ; c'est un tableau synoptique des arts décoratifs. M. Griveau repousse, sans la mépriser, la classification usuelle par ordre de métiers et d'industries, qui sert souvent de base à l'ordonnance des expositions. Au point de vue philosophique, il lui préfère à bon droit celle qui a pour base la fonction des objets, qu'il répartit sur trois « règnes » : le *rigide*, le *flexible* et le *mobile ;* et il les met en rapport avec 16 fonctions : *support, abri, clôture, communication, suspension, ajourement, revêtement* ... etc. et *fonctions idéales;* et c'est au point de vue de leur adaptation à ces fonctions, qu'il étudie les produits de ces trois règnes, invoquant en temps opportun les lois de péjoratisme et d'optimisme énoncées plus haut. Il en résulte une facilité singulière dans l'appréciation esthétique, dans le jugement du goût. Toutes les créatures, pour ainsi dire, et toutes les œuvres de l'homme, au moins dans leurs types, sont examinées et jugées à la lumière de la science, avec le contrôle du sentiment; à chaque objet sont posées les fameuses questions de la philosophie classique : *Quis, quid, ubi, quando, quibus auxiliis, quomodo ?* Les monuments, le mobilier, les œuvres somptuaires, les produits industriels, les plaisirs des yeux et des oreilles, le costume, le monde minéral, la flore et la faune, la musique et la peinture, tout est passé en revue devant le tribunal du bon goût.

Revenons sur nos pas pour nous arrêter à une question spéciale.

Un des chapitres les plus intéressants, à notre point de vue, du livre de M. Griveau, est celui qu'il consacre à *la couleur dans les arts.* Il y condense les principes rationnels énoncés d'une manière plus diffuse par Viollet-le-Duc et son école.

La loi des *complémentaires* se retrouve aux belles époques de l'Art. Autrefois son observance était en quelque sorte instinctive ; la science paraît devoir y ramener les modernes.

La couleur ne doit pas être en quelque sorte surajoutée, mais elle doit dériver de la fonction des objets comme dans la nature.

Nous ne nous occuperons pas avec l'auteur de la peinture de chevalet, cette peinture « concentrée », isolée, abstraite, qui ne rayonne pas sur la vie ; mais seulement de la peinture *décorative*, qui est purement ornementale (polychromie), et de la peinture *figurative.*

Les éléments d'un décor peint doivent être considérés au point de vue de l'harmonie générale et au point de vue spécial de l'adaptation. L'harmonie doit régner d'abord entre les couleurs (et ici pourrait s'ouvrir un long chapitre sur l'harmonie chromatique, devenue une science positive très complexe), puis entre la couleur et la forme, au sens géométrique, idéal ; enfin, entre le coloris et la forme prise dans son acception concrète, la forme spécifique.

Négligeons donc les lois du spectre, le classement en teintes obscures et claires, chaudes et froides, acides et alcalines, le clair-obscur chromatique, la température et la chimicité chromatique, les effets physiologiques, le ton, la nuance, l'éclat, etc. ; arrêtons-nous seulement au *rythme*, à savoir : la situation respective des teintes et des surfaces, les motifs du décor. Ici les conditions d'harmonie graphique viennent s'ajouter aux convenances purement chromatiques et compliquent le rôle du peintre-dessinateur.

Des tracés élémentaires du décor à la réalisation de figures proprement dites, il n'y a qu'un pas ; graduellement nous passons de la teinte plate des murs au champ d'azur constellé des

voûtes, aux draperies stylisées, aux types emblématiques et aux personnages des fresques. Ici la polychromie fait place insensiblement à la peinture figurative. Le sujet peut être d'ailleurs monochrome : grisaille, camaïeu ou polychrome, à couleurs géminées, ternées, etc.

Quelle tâche complexe que celle du peintre décorateur ! Il doit tout avoir présent à l'esprit : clair-obscur, saturation des teintes, degré de chaleur et de froid, degré du ton, éclat lumineux, saillie, nuance ; puis les vertus optiques, physiologiques, etc. et tout cela en rapport avec les modes nombreux du dessin ! Encore faut-il adapter ces lois à telle forme spécifique, à tel objet d'art déterminé.

S'attachant en particulier à l'art monumental, M. Griveau rappelle que les Grecs et les artistes du moyen âge ont connu « la polychromie intégrale des édifices ». La préférence de notre époque pour la blancheur des statues et des édifices dérive sans doute ou d'une tradition romaine, ou des tendances de la civilisation contemporaine vers l'abstraction. Nos aïeux avaient un penchant à la réalisation intégrale, à l'unité de l'art ; ils ne séparaient pas plus la peinture de la plastique, que la musique de la liturgie.

Ils pratiquaient la polychromie d'une manière simple et logique, usant d'un nombre restreint de teintes et colorant consciencieusement toutes les surfaces. Surtout ils se gardaient bien d'altérer par une vaine recherche du modelé et de la perspective, l'homogène continuité, la solidité pour l'œil des surfaces. A la Renaissance, il appartenait de mêler les genres, de détruire par les artifices du peintre l'œuvre de l'architecte. Le moyen âge comprit la peinture comme un art « destiné à produire non une illusion, mais une harmonie », a dit Viollet-le-Duc. Ainsi avaient fait les Grecs.

Quant au choix des teintes, nos pères s'en tinrent d'abord au jaune et au rouge. Plus tard, on voulut faire entrer le bleu dans l'association ; on s'aperçut bientôt que cette teinte froide et rayonnante devait être corrigée par le vert, et complétée par le pourpre et l'orange ; ainsi se compléta la palette au XIII^e siècle. Mais ici, comme dans la forme, le *nombre restreint* d'éléments sauve l'harmonie.

L'emploi de la couleur a d'autres exigences ; il demande l'appui du noir et du gris, séparant les teintes pour empêcher qu'elles ne se fondent ou ne s'exaspèrent. Viollet-le-Duc a raconté la peine qu'on eut naguère à résoudre le problème du bleu, et explique le rôle délicat des ors.

M. Griveau reprend cette théorie de la polychromie qui n'est pas neuve, mais qu'il expose avec une précision scientifique, en la rattachant à sa belle synthèse esthétique. Il fait de même pour l'art des vitraux. Il finit par cette juste remarque : « On entend dire sans cesse que l'Art doit suivre la Nature ; je résoudrais l'antinomie d'un mot en disant, que l'art *est une seconde nature*. Celui qu'on appelle *plastique* ne repose-t-il pas à sa base sur une convention ? Alors le « naturel » consiste à suivre cette convention jusqu'au bout, à refaire, en face du grand univers, un autre monde plus restreint, plus psychique aussi, *qui, sans le plagier, emprunte sa logique.* »

Citons encore quelques appréciations que nous aimons à recueillir, parce qu'elles intéressent nos thèses favorites.

« Dis-moi qui tu hantes, dit le proverbe, et je te dirai qui tu es. Si tes préférences vont au palais « rocaille, à la romance de salon, à la tirade académique, à la femme attifée, si tu goûtes les oiseaux en cage, les rivières en quais, les parterres encadrés de buis, si ta chambre te plaît avec des dorures et de l'acajou, te voilà jugé, car ton modèle d'agrément et de beauté, comme dit Pascal, ne trahit pas une nature forte ».

M. Griveau fait des remarques incidentes d'un singulier intérêt, par exemple quand il déplore cette illusion d'une incompatibilité radicale entre le concept évolutioniste et d'accommodation au milieu, et l'idée théologique d'une harmonie préméditée.

Ajoutons que ce volume de plus de mille pages, fait pour effrayer le lecteur par sa copieuse matière, est écrit dans une langue singulièrement élégante, nuancée, poétique, qui en facilite beaucoup l'étude ; on est ravi le long de cette route très longue, et soutenu par le talent de l'écrivain qui est un charmeur.

L. Cloquet.

# Correspondance.

Nancy, le 30 juin 1902.

Monsieur,

RÉCEMMENT, la *Revue de l'Art chrétien* (3e fasc. 1902, p. 267) a reproduit une intéressante question relative à l'iconographie de saint Victor : il s'agit de savoir d'où provient et ce que signifie l'escarboucle qui est l'une de ses caractéristiques. Ne serait-elle pas une transformation de la roue de moulin qui rappelait le martyre du héros chrétien ?

Je crois que ces deux objets ne sauraient être confondus. En souvenir de son martyre, le saint a reçu pour emblèmes une « meule de moulin (1) », une « roue de torture (2) », et même un moulin à vent (3). L'escarboucle, plus rare et qui, pour saint Victor, ne remonte peut-être pas au moyen âge (ce point serait à examiner), a une signification particulière, ainsi expliquée par Mgr X. Barbier de Montault, à propos de saint Maurice. Parmi les caractéristiques du chef de la Légion thébaine, il met : « *bouclier* ou écusson au rais d'escarboucle, QUI EST L'ATTRIBUT HÉRALDIQUE DES GUERRIERS MARTYRS (4) ».

Pourquoi et depuis quelle époque l'escarboucle a-t-elle pris cette signification ? C'est ce que je n'ai pas le loisir d'étudier. D'après le P. Cahier, le bouclier de saint Maurice aurait commencé par porter une simple croix, « celle de Savoie ou de Suisse » (5) ; l'auteur reproduit un sceau du moyen âge où ce bouclier offre une croix pattée, du centre de laquelle partent en diagonale quatre tiges, terminées par des fleurons tréflés. Il ajoute en note : « M. Blavignac (*Histoire de l'archéologie sacrée*..., p. 40, sv.) fait observer que la croix tréflée de Saint-Maurice ne remonte guère plus haut qu'Amédée VIII, fondateur de l'Ordre savoyard, et qu'auparavant c'était une croix toute simple. » — Cela me paraît en contradiction avec le sceau, qui est certainement antérieur à cette époque (1).

Il serait superflu d'insister ici sur saint Maurice, bien que ce soit sans doute à son sujet que l'escarboucle a eu le plus d'importance dans l'iconographie religieuse. Pourtant, je signalerai, comme offrant un exemple de ce bouclier à l'escarboucle complètement constituée, le sceau de l'Ordre du Croissant, fondé en 1448 par le roi René, sceau qu'a publié en réduction M. Roman (2) ; il avait pensé que le bouclier offrait les armoiries de l'Ordre ; mais j'ai prouvé que ce sont bien celles de saint Maurice, son patron (3).

Ainsi c'est à titre de héros militaire que saint Victor a dû recevoir pour caractéristique l'escarboucle (4) ; cet emblème ne saurait être confondu avec une roue de moulin ou de torture.

L. GERMAIN DE MAIDY.

1. Mgr X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, p. 433.
2. *Ibidem*.
3. L. J. Guénebault, *Dictionn. iconographique*, p. 632.
4. Mgr Barbier de Montault, *op. cit.*, t. II, p. 389.
5. Le P. Ch. Cahier, *Les Caractéristiques des saints*, t. I, pp. 76-77. — Cette expression de l'auteur me paraît amphibologique. Veut-il dire que l'on a donné la croix au saint à cause de la Savoie ou de la Suisse, ou bien que ces contrées l'ont prise du saint ? Quoi qu'il en soit, et sans examiner à fond cette question, il me paraît probable *a priori* que le bouclier de saint Maurice reçut, dans l'origine, une croix simple, comme, bien souvent, celui d'autres saints guerriers, tels que saint Michel et saint Georges.

1. Le P. Cahier ne rappelle pas l'époque où existait Amédée VIII. Ce prince a fondé l'Ordre de Saint-Maurice en 1434
2. *Bulletin de la Soc. des Antiquaires de France*, 1897, p. 184.
3. *Journal de la Soc. d'archéologie lorraine*, 1900, p. 8-12.
4. Je pense qu'elle lui a été donnée assez rarement ; car, dans son *Traité d'iconographie chrétienne*, Mgr Barbier de Montault ne la mentionne point parmi les caractéristiques de ce saint.

## Italie.

**Venise : La chute du Campanile de Saint-Marc. — Florence : Une fresque d'Andrea del Castagno.**

*Venise.*

LA chute du campanile de Saint-Marc, arrivée le 14 juillet, a été un véritable deuil non seulement pour Venise, mais pour l'Italie entière.

De tous les points du pays, une exclamation de douleur s'est élevée, tant les Italiens sont attachés à leurs anciens monuments.

Dans une simple correspondance, je ne puis que donner quelques aperçus sommaires.

Le campanile était parmi les plus anciens de l'Italie. L'usage des cloches d'église ne remonte pas, paraît-il, au delà de l'an 600 environ, et c'est, dit-on, à Ravenne que les premiers campaniles furent construits.

Le clocher de Saint-Marc a été fondé en 888, ou en 911, on ne le sait pas au juste.

Les travaux plusieurs fois interrompus durèrent deux siècles.

Le campanile, qui ressemblait plutôt à une tour fortifiée, était sans décoration, mais de belles proportions ; cependant cela ne pouvait plus suffire à la Venise du XVI^e siècle.

Vers 1510, la République fit construire par l'architecte Bartolomeo Buono da Bergamo l'étage supérieur en arcades surmontées d'un toit en pointe et, en 1540, elle commanda à Sansovino la loggetta de la base.

Terminée la tour mesurait 99 mètres de haut et 13 mètres de largeur sur le sol.

Elle subit de nombreux accidents.

La foudre l'atteignit en 1398, 1417, 1489, 1548, 1565, 1653, 1657 et 1745 ; elle causa parfois l'incendie de la toiture et parfois, chose bien plus grave, des lézardes dans les murs.

En 1401, 1403 et 1405, d'autres incendies eurent lieu par le fait d'illuminations pour les fêtes publiques.

En 1511 et 1591, le campanile fut ébranlé par des tremblements de terre.

Malgré tout, il resta droit sur sa base établie, non sur pilotis, mais sur un îlot ; toutefois ses blessures le fatiguèrent. Elles furent toujours pansées le mieux possible, mais les cicatrices affaiblirent de plus en plus la construction.

Quelques jours avant le 14 juillet on constata une lézarde allongée ; avant qu'on eût le temps d'y remédier, la tour s'effondra. Il n'y eut pas d'accidents de personnes, le préfet averti ayant interdit la circulation alentour.

Déjà, dans les journaux italiens et étrangers, on a commencé des discussions sur les causes de la ruine et les responsabilités encourues.

On se hâte beaucoup trop ; il faut attendre les résultats de l'enquête ordonnée par le ministre ; il est fort probable que le campanile est mort de ses infirmités, lézardes, désagrégations des pierres et de vieillesse.

Je n'ai à m'occuper ici que de ce qui ressort à l'art chrétien; je n'exprimerai donc qu'un regret sincère pour la destruction de l'élégante loggetta de Sansovino, décorée de sculptures relatives à la mythologie.

Au moment où j'écris, c'est-à-dire une semaine après la chute, le déblaiement de l'énorme masse de matériaux accumulés est déjà commencé et, d'après ce qu'on a trouvé, on peut espérer que la loggetta et ses statues ne sont pas complètement anéanties; il est même possible que la construction puisse être rétablie sans trop de lacunes.

Malheureusement le seul ouvrage de Sansovino se rapportant à la sculpture chrétienne est vraisemblablement broyé.

C'est un groupe en terre cuite peinte représentant la Madone, l'Enfant Jésus et saint Jean. On s'accorde à reconnaître dans cet ouvrage la plus belle sculpture de Sansovino. Il était placé dans une salle au rez-de-chaussée du campanile ; si on parvient à en rassembler les débris, peut-être pourra-t-il être reconstitué.

Vers 1512, l'architecte Buono avait placé sur la pointe de la toiture un ange debout et doré; cette figure, ayant disparu, fut remplacée. Celle qui existait au moment de l'effondrement est de 1823. Dans la chute de la tour, elle a été jetée sur le sol et cassée en plusieurs morceaux; la réparation sera facile.

Divers tableaux ont été anéantis; les uns se trouvaient dans la salle du campanile, les autres étaient dans un palais voisin, dit la *Libreria vecchia*, construit par Sansovino; cet édifice tient d'un côté aux Procuraties nouvelles et de l'autre au Palais royal dont il fait partie.

En tombant le campanile a écrasé une partie de la *Libreria*.

Par fortune les tableaux atteints sont de qualité secondaire; peut-être cependant y avait-il dans le campanile un Schiavone et un Tintoret?

La chute du campanile a provoqué un mouvement très remarquable.

Quelques heures après l'événement, le conseil communal a voté 500,000 livres pour la reconstruction de la tour et, bien qu'aucune souscription publique n'ait été ouverte, les dons, en moins d'une semaine, se sont élevés à près de un million et demi.

Le campanile, comme le phénix de la fable, renaîtra donc de ses cendres, et à mon sens c'est fort heureux.

Mais ce n'est pas l'avis de certains écrivains étrangers; quelques-uns émettent l'opinion que mieux vaudrait ne pas le reconstruire.

Le Campanile de Saint-Marc à Venise.

Ils en discutent la forme, le style et l'emplacement, oubliant que c'est un monument national cher à l'Italie, et que pendant des siècles il a été partie intégrante de Venise.

*Florence.*

Dans ma dernière correspondance, j'ai dit quelques mots d'une fresque récemment remise en lumière à l'église de la Santissima Annunziata.

Elle était cachée par un tableau de Lorenzo Lotti dit Bavarese, qui représentait la mort de saint Joseph.

Vasari nous apprend que Andrea del Castagno (1390?-1457) avait peint dans cette église :

La *Trinité*, dont j'ai déjà parlé.

*Lazare, Marthe et Madeleine*, qui est vraisemblablement sous un tableau.

*Saint Julien.*

C'est la fresque qui vient d'être rendue au jour.

De cet ouvrage Vasari écrit :

*San Giuliano, secco e raso, con buon disegno e molta fatica.*

C'est un compliment mitigé par une pointe de critique.

Il est certain qu'Andrea del Castagno a fait mieux et aussi moins bien. Ce réaliste, si vulgaire par moments, s'est élevé parfois à la hauteur d'un sentiment chrétien remarquable, notamment dans la *Crucifixion* qui de l'hôpital Santa Maria Nuova a été transporté à la Galerie des Offices.

Le *Saint Julien* n'est ni réaliste, ni idéal, c'est une sorte de compromis entre les deux manières.

Saint Julien est à genoux, les bras croisés sur la poitrine, dans l'attitude de la prière; le visage est jeune, *raso*, sans barbe comme dit Vasari, mais non *secco*, maigre; il est encadré de longs cheveux et auréolé en disque plein posé en perspective.

Immédiatement au-dessus du Saint, la composition est occupée par des stries de nuages rougeâtres, disposées en zones allongées.

De ces nuages sort à mi-corps le Père Éternel; d'une main il bénit, de l'autre il tient le globe terrestre.

Le Père Éternel est beaucoup trop rapproché du Saint et de mêmes dimensions; il ne plane pas. C'est un grave défaut de composition.

Des nuages sort un rayon de lumière qui tombe sur la tête de saint Julien.

Dans le rayon on lit une inscription en partie effacée, mais facile à rétablir.

REMISSV EST TIBI REATVM.

Le fond de la fresque est un paysage avec des fabriques.

D'un côté, c'est une chapelle ou un tabernacle, avec les mots :

AXPO INDICITVR REMEDIV...

De l'autre côté, c'est une petite maison qui porte également une inscription en partie rompue.

.... ACER .... LITVR .... HOMICIDIV ....

J'arrête ici ma description; mon incompétence m'interdit de tenter l'explication des inscriptions et même de spécifier le saint.

J'ai compté onze saints portant le nom de Julien, dont la moitié au moins sont postérieurs à la fresque.

La découverte n'a pas très grande importance pour Andrea del Castagno, mais elle vient à l'appui des efforts que nous faisons depuis quelques années pour l'enlèvement, au moins momentané, des tableaux d'autel dans les anciennes chapelles.

A Florence seulement, on a trouvé ainsi, dans ces derniers temps, des fresques dans les églises San Simone, Santissima Annunziata, Ognissanti, San Marco et certainement on en découvrira d'autres.

GERSPACH.

# Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 4 juin 1902.* — M. Omont entretient la Société d'une miniature du manuscrit grec 510 de la Bibliothèque nationale, qui représente les funérailles de sainte Gorgonie, sœur de saint Grégoire de Nazianze. Elle porte une inscription qui établit, qu'au IXe siècle la tradition attribuait à saint Grégoire de Nysse le soin d'avoir assisté saint Grégoire à ses derniers moments.

M. Blanchet lit, de la part de M. Dechelette, une note sur les découvertes gallo-romaines survenues à Roanne.

M. Gassie communique un bronze trouvé à Meaux et faisant partie de la collection de M. Dassy.

M. Enlart lit une notice sur M. Ch. Read, son prédécesseur.

*Séance du 11 juin.* — M. Monceaux présente quelques observations sur une inscription chrétienne d'Aumale.

M. Cagnat lit, de la part de M. Besnier, un mémoire sur quelques antiquités du pays des Péligniens.

*Séance du 18 juin.* — M. Héron de Villefosse entretient la Société, de la part de Mgr Toulotte, d'un sarcophage chrétien de Tébessa.

M. Blanchet communique, de la part de M. Bossart, un essai sur les sanctuaires des divinités gauloises des sources dans la Gaule romaine.

M. l'abbé Brune présente trois objets trouvés dans le Jura : un camée, une croix de cuivre, et un cachet d'oculiste romain.

M. Pallu de Lessert lit une note de M. Gauckler sur des découvertes faites récemment à Utique.

M. le docteur Capitan présente à la Société les calques des figures rupestres gravées sur les parois de la grotte des Combarelles.

*Séance du 25 juin.* — M. Monceaux étudie la formule *De Donis Dei* et les formules analogues qu'on relève sur des inscriptions chrétiennes d'Afrique.

M. Zeiller entretient la Société du culte de saint Menas en Dalmatie.

M. Arnauldet signale dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale une copie nouvelle d'une inscription fausse de Rome, déjà connue par quatre sources différentes.

*Séance du 2 juillet.* — M. Joulin fait une communication sur les stations antiques des coteaux de Pech-David près de Toulouse.

M. le baron du Teil fait circuler la photographie d'une tête d'homme barbu du Ier siècle de notre ère découverte à Antinoë par M. Gayet au cours de sa dernière campagne.

*Séance du 9 juillet.* — M. Maurice fait une communication sur un trésor de monnaies de Suse, qu'il a déjà présenté aux lecteurs de la *Gazette*. On peut le reconstituer assez exactement en le comparant à un très beau vase plastique conservé au British Museum et représentant un sphinx. Le vase de Suse avait la forme d'un animal entre les jambes duquel était peinte sur fond blanc une amazone vaincue. C'est sans doute un ouvrage athénien de la première moitié du Ve siècle, dont le sujet rappelle dans une forme allégorique la défaite des Perses à Marathon, en 490; pris au cours du sac d'Athènes, en 480, il aura été alors transporté à Suse.

M. Émile Mâle étudie l'influence de la *Bible des pauvres* et du *Speculum humanæ salvationis* sur l'art du XVe et du XVIe siècle. Il montre que les artistes qui ont composé les cartons des fameuses tapisseries de la Chaise-Dieu en Auvergne et des tapisseries de l'*Histoire de la Vierge* à la cathédrale de Reims ont copié tantôt l'un, tantôt l'autre de ces livres. Il fait remarquer également que les premiers imprimeurs français empruntèrent aux mêmes ouvrages les figures symboliques ornant les marges de leurs livres d'Heures.

*Séance du 16 juillet.* — M. Gauckler communique une importante série de bijoux, de poteries, de statuettes retrouvés dans la nécropole punique de Carthage.

M. le baron de Baye lit un mémoire sur les émaux et autres objets de provenance occidentale conservés au couvent de Saint-Antoine le Romain de Novogorod.

M. Maurice lit un mémoire sur l'atelier monétaire de Trèves à l'époque de Constantin.

M. Mowat rend compte de trouvailles de monnaies grecques et romaines faites récemment en Égypte près de Karnak et près d'Alexandrie.

*Séance du 23 juillet.* — M. Gauckler communique à la Société le dessin de plusieurs mosaïques découvertes à Ferryville près de Bizerte. L'une représente des chevaux appelés *Diomedes* et *Alcides*; une autre, une Néréide entourée de poissons. Celle-ci, qui est accompagnée d'une inscription, doit dater de la fin du VIe siècle après J.-C.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 6 juin 1902.* — M. Oppert achève la notice qu'il a consacrée à l'interprétation du texte relevé sur un petit monument actuellement conservé au musée du Louvre et qui est connu des savants sous le nom de « cylindre de Goudea ou Gudea ».

M. S. Reinach communique, de la part de Hamdi-bey, directeur du musée de Constantinople, diverses photographies représentant : l'une, une tête de femme admirable ; les autres, trois grandes statues de marbre, celles d'une nymphe, d'un athlète au repos, et d'une femme portant une corbeille sur la tête. Ces œuvres d'art ont été découvertes à Aïdin et transportées au musée impérial. Une d'entre elles présente une analogie frappante avec une statue du même type découverte à Cherchell.

La séance s'est terminée par la relation faite par M. Héron de Villefosse d'un rapport sur les fouilles de Carthage et par la lecture, par M. Reinach, d'une notice sur le moulage en plâtre des statues antiques.

*Séance du 13 juin. — Prix.* — Sur le prix dit « des Antiquités de France », l'Académie décerne :

Une médaille de 1.000 francs au chanoine Porée, pour son *Histoire de l'Abbaye du Bec ;*

Une médaille de 500 francs, demandée au ministre de l'instruction publique, pour M. Charles de Lasteyrie, auteur d'un travail sur l'*Abbaye de Saint-Martial de Limoges.*

L'Académie accorde, en outre, des mentions :

A l'abbé Chomton, pour son *Histoire de l'église de Saint-Bénigne de Dijon ;*

A l'abbé Dubarral, pour son *Missel de Bayonne de 1543.*

M. de Mély communique à l'Académie toutes les représentations du Christ qu'il a réunies depuis les premiers âges.

Il les a classées chronologiquement et, grâce à des découvertes toutes récentes, comme l'admirable statue du Christ de Bammatia de Constantinople, du troisième siècle, acquise par le musée de Berlin, comme la fresque copte de Baouit (Haute-Égypte), découverte quelques jours avant par M. Clédat, il a pu, dit-il, déterminer avec une certitude presque absolue, que jusqu'en 325 le Christ a toujours été représenté *imberbe*, et que si la tradition se poursuit encore pendant deux siècles en Occident, c'est aussitôt après le règne de Constantin que les peintres orientaux représentent officiellement le Christ *avec une barbe.*

M. de Mély est ensuite amené à rappeler, mais sans y adhérer, la théorie nouvelle de M. Cecil Torr, qui, en présence de ces représentations primitives, croit pouvoir supposer que le Christ fut crucifié à vingt et un ans et supprime ainsi la période de silence de dix ans, qu'il n'est pas possible d'approfondir.

*Fouilles du Puy-de-Dôme.* — M. Héron de Villefosse, au nom de M. Audollent et de M. Ruprich-Robert, donne lecture d'un rapport sur les fouilles exécutées au sommet du Puy-de-Dôme pendant l'année 1901.

Les recherches ont été concentrées à l'Est de Clermont, à proximité de la colonne et du mur dégagés en 1900. Elles ont donné des résultats importants au point de vue architectural et ont permis de constater au Nord, sur le flanc de la colline supérieure, l'existence d'un épais mur de soutènement dans lequel on a voulu reconnaître, sans doute un peu prématurément, le piédestal du gigantesque Mercure de Zénodore.

Dès aujourd'hui, il semble prouvé que la durée du temple de Mercure s'est prolongée au delà du terme qu'on lui assigne d'ordinaire sur la foi de Grégoire de Tours. L'architecture, les bijoux dans une mesure assez large, les monnaies, avec une précision absolue, suffisent à démontrer qu'on est mal venu à parler des ruines du temple du Puy-de-Dôme dès le règne de Valérien et de Gallien.

*Séance du 20 juin.* — M. S. Reinach présente, de la part de Hamdi-bey, directeur du musée de Constantinople, la photographie d'un bas-relief représentant Euripide assis sur un siège et recevant, en présence de Dionisius, un masque tragique que lui offre une Muse désignée sous le nom de Skéné.

*Séance du 4 juillet.* — Le lieutenant Desplagnes communique à l'Académie le résultat des fouilles qu'il a poursuivies l'an dernier dans les tumuli qui abondent dans la région située entre Tombouctou et Goundam le long des marigots des lacs.

Ces sépultures contenaient des squelettes profondément décomposés, des poteries chargées de dessins géométriques, des ornements très variés : colliers de grains de jaspe ou agathe, des anneaux, des disques et des plaques de métal (cuivre, bronze ou fer), des figurines en terre ou en cuivre, représentant généralement des animaux, des armes en fer, des ustensiles en pierre, en bois ou en os.

Les unes et les autres sont certainement antérieures à l'introduction de l'Islam et paraissent révéler tout à la fois des affinités avec les anciennes populations barbares du Nord et les peuples nègres des contrées guinéennes.

M. Léopold Delisle expose les grandes lignes d'un travail de M. de Mély ayant pour titre *Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique* (1) ?

---

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Les réunions ont été, cette année, plus suivies que d'habitude. En voici un compte-rendu sommaire, nous y reviendrons.

La séance du 1er avril était présidée par M. Havard, qui a fait un rapide historique de l'institution, montré la place qu'elle occupe et indiqué la voie qu'elle doit suivre pour continuer à prospérer.

M. Roserot prend ensuite la parole pour préciser l'historique de l'église du collège des Jésuites, à Chaumont. Il démontre l'erreur dans laquelle sont tombés ceux qui se sont, avant lui, occupés de cet édifice, en attribuant la totalité de la construction au XVIIe siècle. Des vestiges considérables, datant de la fin du moyen âge, montrent qu'il s'agit d'une construction plus ancienne.

M. Grave a étudié l'histoire de l'architecte Antoine et de son inspecteur Vivenel. Comme on nous l'a dit bien souvent, à cette époque l'architecte se confondait parfois avec l'entrepreneur; mais il paraît que déjà la tendance si désirable à la séparation des deux fonctions était à l'ordre du jour. C'était Vivenel qui, notamment à l'hôtel de ville de Berne, cumulait les fonctions d'inspecteur avec le rôle d'entrepreneur, Antoine s'étant personnellement affranchi de cette double mission, dont la trace persista longtemps encore dans bien des esprits, puisque le Code civil fait lui-même confusion entre l'architecte et l'entrepreneur vingt ans plus tard.

Nous empruntons au compte rendu de M. Henry Jouin, les lignes suivantes relatives à une communication faite par M. de Berluc-Pérussis :

« L'histoire du palais d'Aix, que vous a racontée M. de Berluc-Pérussis, a le caractère d'une tragédie. Le palais était une antiquité; ses fondations le rattachaient à l'an 137 de notre ère. C'est du moins ce que prétendent les historiens de la région. Plus ce monument vénérable était ancien, plus aussi, il me semble, il avait droit au respect. Mais voilà qu'une pierre se détache d'un balcon et fracasse la jambe d'un passant ; on entoure le blessé, on le soigne, on le guérit sans doute, et l'attention se tourne sur l'édifice. L'architecte Ledoux s'en approche, l'ausculte, gratte l'épiderme, sonde les murs et prononce un verdict de mort sans circonstances atténuantes. Le palais d'Aix a vécu. L'arrêt qui le condamne est du 21 avril 1786. La démolition commence ; mais Ledoux, le bourreau, est à la fois chargé de détruire et de réédifier. On lui associe Chardigny, sculpteur du roi, qui a mission de parer l'édifice de frontons et de statues. La Révolution éclate ; les chantiers du palais en subissent la commotion. Avant ce coup de tonnerre, le travail s'exécutait dans des conditions assez étranges. Ledoux s'était associé des entrepreneurs, et ceux-ci traitaient avec le sculpteur. Chardigny subit la situation qui lui était faite. Toutefois, lorsque les entrepreneurs élevèrent la prétention d'avoir leur part des profits sur la sculpture qu'exécuterait Chardigny, celui-ci, par un traité secret, leur alloua 10 pour 100 sur toutes les sommes qui lui seraient versées, en établissant d'une façon très nette qu'il ne pourrait être tenu de « compter de clerc à maître » avec ces industriels. A la bonne heure ! Chardigny récuse un contrôle qui l'eût diminué. L'artiste est autre chose et plus qu'un remueur de moellons. La fierté de Chardigny est le rayon de soleil qui s'échappe de ce groupe de manœuvres tout-puissants. L'artiste devait exécuter quatre frontons et quatre statues. Les statues virent le jour ; mais celles de Louis XIV et de Charles III furent détruites. On respecta les effigies du roi René et d'Henri IV. L'entreprise échoua. Ledoux ne construisit pas le palais dont il s'était chargé ; sa besogne, discutable, a cependant coûté un million et demi. Mieux vaut peut-être que cet argent ait été dépensé sans qu'il restât trace d'un édifice dû à cet architecte académique et néo-grec. Nous ne saurions plaindre Ledoux. Il avait sous la main, à Aix même, un sculpteur de haut mérite, d'une personnalité tout à fait séduisante : Chastel. Or, Chastel n'est pas même nommé dans le dossier volumineux dépouillé par M. de Berluc-Pérussis. Ledoux préféra Chardigny. Mais Ledoux, en toute cette affaire, n'a pas fait preuve d'un excès de clairvoyance. Et la révélation des erreurs commises par Ledoux ne laisse pas d'être instructive. »

Puis viennent des communications de MM. Émile Biais, d'Angoulême, sur quelques monuments angoumois de la Renaissance; de M. Louis de Grandmaison, de Tours, sur l'arc de triomphe élevé en cette ville en l'honneur de Louis XIV, vers 1690 ; de M. Léon de Vesly, de Rouen, sur le château du Belley, à Hénouville-sur-Seine, et enfin de M. Léonce Lex, de Mâcon, sur les anciens mausolées de l'église de Pierre-en-Bresse (Saône-et-Loire).

La séance du 2 avril présidée par M. Poirée, conservateur-adjoint à la bibliothèque Sainte-Geneviève, est presque entièrement consacrée à des sujets peu intéressants pour l'art ancien, sauf un mémoire de l'abbé Bossebœuf, de Tours, relatif au tombeau d'Henry de Bourbon-Montpensier, à Champigny-sur-Vende, œuvre d'architecture et de sculpture très remarquable, dont la partie la plus intéressante, — la statue d'Henry de Bourbon, — a été retrouvée par hasard dans un puits où elle avait été jetée à la Révolution, et dont la restauration est due à la munificence de M. de la Roche-Aymon.

Dans la séance du 3 avril, présidée par notre ami, M. Camille Enlart, M. Leymarie, de Limoges, a mérité de vifs applaudissements en traitant de la renaissance de la faïence architecturale en France au XIXe siècle.

La dernière séance, présidée par M. G. Morrel, a été presque entièrement remplie par la lecture du remarquable rapport général des

1. Édité chez Poussielgue ; in-8°, 96 p. av. 2 planches et 52 grav.

travaux du Comité, rédigé chaque année, comme nos lecteurs le savent, par l'intarissable et spirituel secrétaire, M. Henry Jouin.

---

Société française d'archéologie. — Le Congrès annuel de la Société française d'archéologie, qui a pour directeur M. Eugène Lefèvre-Pontalis, a eu lieu à Troyes, du 24 au 30 juin, et a été accompagné d'excursions à Brienne, Ceffonds, Montiérender, Villemaur, Villenauve-l'Archevêque, etc. Le 30 juin et les deux jours suivants, le Congrès s'est rendu à Provins et dans quelques localités voisines pour en étudier également les monuments. Nous y reviendrons également.

Au cours des séances il a été question, entre autres choses, de développer les syndicats d'initiative créés pour mettre en valeur les cités et les beautés naturelles de chaque région. Comme un congressiste demandait que l'on apprît aux ingénieurs à concilier l'intérêt esthétique avec les exigences modernes et l'exploitation des richesses naturelles, on a émis le vœu « qu'une chaire d'esthétique soit créée à l'École des Ponts et Chaussées ».

---

Académie royale d'archéologie de Belgique, 1902. — M. L. Maeterlinck, dont nous avons eu fréquemment à signaler depuis quelque temps les fructueuses études, a présenté à l'Académie une étude dans laquelle, avec beaucoup d'érudition, il sonde les premières origines de l'art en Gaule et surtout en Belgique et indique des rapports directs et exacts entre les bijoux francs et les premières miniatures romanes. C'est à l'influence franque qu'il faudrait attribuer le goût du bizarre et du fantastique, le serpent, le dragon, les aigles enlacés, les entrelacs, que l'on a cru, à tort selon lui, dériver des miniaturistes anglo-saxons. On connaît ces têtes d'aigle si fréquentes dans les manuscrits et qui rappellent les fibules ornithomorphes franques, qui abondent dans les musées du Nord et semblent confirmer l'origine orientale de la race franque. M. Odobesco et le baron de Baye y reconnaissent le *Gypaëte*, oiseau rapace des Scythes, prototype du griffon hellénique. On le retrouve en abondance avec le serpent et le dragon, dans les premières peintures médiévales. Avec feu Courajod, M. Maeterlinck estime que les premières inspirations de l'art chrétien viennent des Francs bien plus que des Latins, et qu'on y sent dès le début le même tempérament artistique, qui fit plus tard éclore les grands peintres flamands. La thèse de M. Maeterlinck a été l'objet d'objections de la part de M. le professeur de Ceuleneer et de M. le chanoine Van der Gheyn.

Nous signalons d'une manière spéciale, sans qu'il y ait lieu de nous y étendre, une excellente étude de M. le vicomte de Ghellinck-Vaernewyck sur la reliure flamande du XV^e siècle. M. de Ghellinck est à la fois fervent amateur et grand connaisseur en ce genre d'art si délicat, et l'on n'avait pas encore disserté d'une manière aussi approfondie sur l'ancienne reliure flamande.

L. C.

---

Société diocésaine d'art chrétien de Namur. — Sous ce titre modeste, une œuvre qui a droit à toutes les sympathies débute dans la publicité par un petit organe portant sur sa couverture une date qui est celle de sa fondation. Elle contient deux travaux : le premier, intitulé *Marche et Waha, étude sur l'histoire religieuse de la Famenne*, par G. Kurth, est la première édition du mémoire que l'auteur a publié dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire* sous ce titre : *L'inscription dédicatoire de l'église de Waha* (V. *Archives Belges* de 1900, art. 227).

L'autre étude est intitulée : *Ogier le Danois et le saint Oger, honoré à Hanzinne, au diocèse de Namur*, et il a pour auteur Dom G. Morin.

---

Congrès d'Archéologie de Bruges [1]. — Le Congrès s'est ouvert le 10 août. Il y avait plus de 500 adhérents inscrits. On remarquait, entre autres personnalités présentes, MM. le baron Surmont de Volsberghe, ministre du Travail ; M. Deswarte, délégué du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de France, Th. de Limburg-Stirum, sénateur ; baron Kervyn de Lettenhove, etc. M. le bourgmestre Visart a souhaité la bienvenue aux congressistes. M. le sénateur comte de Grunne a exposé le but et la portée du Congrès.

M. Beernaert, ministre d'État, a pris la parole à la séance inaugurale; il a raconté la carrière diplomatique de Jean Van Eyck, peintre illustre, homme du monde respecté et honoré de ses concitoyens autant que Rubens le fut plus tard, homme de confiance du duc de Bourgogne, qui l'envoya en mission à l'étranger. L'artiste, néanmoins, mourut pauvre, et sa fille dut solliciter l'aide du duc, pour payer la dot nécessaire à son entrée en religion. M. Beernaert a terminé en célébrant le patriotisme et le génie artistique des Flamands.

Dans ce vieux pays de Flandre a-t-il dit, on doit parler d'art, on doit aimer l'art, se souvenir des glorieuses traditions du passé. Mais ce res-

1. Nous empruntons les principaux éléments de ce compte-rendu à un distingué correspondant du *XX^e siècle*.

pect ne suffit pas. Il faut imiter nos ancêtres. Mettons de l'art en toutes choses, dans l'ameublement de la maison, dans la ferronnerie, dans les vitraux, dans les tapisseries, de l'art partout. A côté des recherches archéologiques, revenons, sous ce rapport aussi, aux grandes idées, aux nobles habitudes de nos ancêtres.

Le soir, un concert a été offert aux congressistes, dans la grande salle de la rue St-Jacques, par les Chanteurs de Saint-Gervais. Exécution admirable d'œuvres du XVe et du XVIe siècle.

On offrait aux friands d'archéologie une visite des travaux de l'église Notre-Dame, sous la conduite de l'architecte de Wulf. Les admirables expositions du Gouvernement provincial et de l'hôtel Gruuthuuse attiraient tous les yeux, elles repoussaient au second rang toutes les merveilles de Bruges.

A la IVe section, il y avait bien deux cents auditeurs. M. le docteur Jorissen a présenté un intéressant rapport sur certains détails anatomiques des primitifs, et particulièrement des Flamands.

Aucune école de peinture, dit-il, n'est arrivée d'un coup à représenter parfaitement l'œil humain. La convention, le désir de contenter le public ont souvent exercé, à ce point de vue, sur le talent des peintres, une fâcheuse influence. Il est évident que la représentation picturale de l'œil doit être conforme à sa structure anatomique. Eh bien, les primitifs ont plus d'une fois péché contre cette loi. On dirait que plusieurs d'entre eux, Quentin Metsys notamment, étaient atteints d'« astigmatisme », c'est-à-dire qu'ils ne voyaient pas sur le même plan horizonal les objets sur lesquels se portaient leurs regards. Dans un grand nombre de tableaux, l'œil gauche est plus bas que l'œil droit ; dans un grand nombre aussi, les personnages louchent affreusement. Gérard David allonge les paupières, Memling les fait trop petites, surtout dans ses œuvres secondaires ; d'autres expriment maladroitement le froncement des sourcils causé par la douleur. Par contre, les frères Van Eyck ont dessiné délicatement la caroncule de l'œil et son cadre mobile ; et Roger van der Weyden et Gossaert rendent admirablement l'éclat et l'expression de l'œil humain. De tout quoi il résulte que l'étude anatomique de l'œil sera d'un grand secours aux critiques pour classer et « attribuer » avec exactitude les œuvres de nos primitifs. Telle a été la conclusion de M. Jorissenne.

M. James Weale l'a encore accentuée, et fait sur le sujet une intéressante dissertation.

Toutes les sciences, aussi bien la géologie que l'anatomie, peuvent apporter une large contribution à l'étude et à l'attribution des œuvres des primitifs. Un géologue disait un jour à M. James Weale que Gérard David représente parfaitement, scientifiquement même, la forme et la couleur des roches, tandis que Memling leur donne ordinairement des couleurs imparfaites et une figure arbitraire.

Cela posé, et après quelques observations judicieuses de notre Directeur M. Jules Helbig, qui a fait remarquer que les déformations constatées dans la structure des yeux pouvaient bien être le fait, au moins dans les portraits, de l'observation de l'artiste, attaché à reproduire fidèlement les types offerts à son pinceau, M. Jeames Weale a abordé un autre sujet.

Il s'agit de savoir où et sous quelles influences s'est formé Hubert Van Eyck, et du même coup, quelle part revient à chacun des deux frères dans les œuvres qui portent leurs noms associés. Grosse question, vieille de plusieurs années, soumise déjà à de longues controverses et que d'aucuns désespèrent de voir résoudre jamais.

M. James Weale croyait, comme tout le monde, sur la foi de documents conservés aux archives de Gand, qu'Hubert Van Eyck fut proclamé maître en 1422. M. Weale avait même écarté pour cela un document qu'il avait découvert il y a une bonne quarantaine d'années et où l'on voyait qu'un bailli de Flandre avait légué à sa fille, en 1413, un tableau de Van Eyck. Mais il a été démontré depuis lors, par feu Debusscher, que les documents en question avaient été fabriqués, de toutes pièces, en plein XIXe siècle, et la critique a été forcée de refaire le chemin qu'elle croyait parcouru sans retour.

« L'Adoration de l'Agneau », selon M. Weale, a été commencée en 1412. On a commandé ce tableau à Hubert Van Eyck probablement parce qu'il avait donné des preuves d'un talent supérieur. Et l'éminent critique de se livrer alors à la comparaison de la manière des deux frères. Les têtes dessinées par Hubert sont plus fermes, celles de Jean plus douces et plus moëlleuses. Le premier idéalise les paysages, le second reproduit fidèlement la nature. De même pour l'architecture figurée dans les tableaux. Celle de Jean est minutieuse, exacte, scrupuleuse. Celle d'Hubert est imaginaire ; le premier architecte venu dira que ses colonnes n'ont jamais existé ; on peut dire de ses décors qu'ils sont des décors pour théâtres. De plus il semble qu'Hubert Van Eyck a voyagé en Italie. Voyez les colonnes torses de certains de ses tableaux ; voyez, dans sa « Sainte Barbe », le bronze qui renferme le Saint-Sacrement. Vous verrez ce bronze et ces colonnes dans les tableaux des maîtres italiens, et vous ne les verrez que là ; l'architecture flamande au XVe siècle n'a connu, dans tous les cas, ni l'un ni l'autre. Voilà l'opinion de M. Weale

sur la manière et le talent propres à chacun des deux illustres peintres.

M. Hymans n'adopte pas les conclusions du critique anglais. Quel moyen, d'abord, de distinguer, dans « l'Adoration de l'Agneau », la manière propre à chacun des frères Van Eyck ? Le tableau a été repeint, retouché, défiguré. Comment donc y retrouver avec précision des différences de faire et de technique ? De même en ce qui concerne les autres différences établies par M. Weale. En dépit, donc, de l'assurance de l'éminent critique, il n'est guère possible de distinguer, d'après leurs œuvres mêmes, les tableaux de Hubert des tableaux de Jean Van Eyck. Peut-être la lumière se fera-t-elle prochainement là-dessus. Mais la question, pour le moment, est encore insoluble.

Ensuite on a entendu M. Helbig contester que la restauration de « l'Adoration de l'Agneau » fût lamentable au point de justifier le jugement de M. Hymans. Et l'on s'est mis d'accord pour constater que les peintres belges, contrairement à une opinion jadis fort en honneur, ont visité, dès le XV^e siècle, l'Italie. Incontestablement, ils ont emprunté leurs sujets aux giottesques, mais pour les traiter eux-mêmes, d'après leur manière personnelle et le génie de leur race.

M. Hulin, professeur à l'Université de Gand, a très clairement résumé le débat. On peut ranger en deux classes les opinions émises sur la part personnelle, dans l'œuvre commune, de chacun des frères Van Eyck : Hubert aurait été le maître par excellence, l'inspirateur, le dominateur, et Jean n'aurait été qu'un artiste secondaire ; l'autre opinion, on le devine, renverse absolument les rôles et attribue la première place à Jean.

A quelque opinion que se range définitivement le critique de l'avenir, M. Hulin croit que « l'Adoration » fut conçue par Hubert, et exécutée, en grande partie, par Jean. Mais il ne faut pas prendre au pied de la lettre, l'inscription où celui-ci se déclare, avec une modestie si touchante, inférieur à son frère. Ce n'est probablement qu'un témoignage d'affection parfaitement fraternelle. Jean aussi fut un très grand artiste. Et si l'on peut dire qu'Hubert fut le plus grand des deux, c'est parce que Hubert étant plus âgé, il serait permis de lui attribuer, même si nous ne savions pas que c'est à lui que fut commandé ce tableau, la conception de cette œuvre admirable. C'est lui attribuer du même coup l'honneur d'avoir révolutionné la peinture, car il y a un abîme entre « l'Adoration » et tous les produits de l'art pictural au commencement du XV^e siècle. Pour le surplus, il sera toujours difficile de distinguer les manières des deux peintres, car elles se ressemblent, c'est le cas de le dire, comme deux frères.

Dans un tableau, pourtant, conservé au musée de Berlin, « la Vierge dans l'Église », M. Hulin croit que la personnalité d'Hubert Van Eyck se révèle indiscutablement. Motif : le chœur de Saint-Bavon, facilement reconnaissable aux escaliers qui l'élèvent au-dessus de la crypte, y est représenté. Auquel des deux frères attribuer ce tableau, sinon à celui qui a vécu et longtemps habité à Gand ?

A la première assemblée générale du Congrès, il n'a guère été question d'archéologie ni d'histoire.

Dom Laurent Janssens, appelé à remplacer M. Denys Cochin, retenu à Paris, on sait par quels devoirs, a parlé aussi de prétendus *primitifs ;* il a entretenu l'assemblée de l'esthétique de l'Exposition de peinture ancienne.

« Bach est non seulement un musicien, c'est la musique elle-même, » disait, il y a quelques jours, M. Edgard Tinel. De même on peut dire que l'Exposition n'est pas une collection de peintures, mais la peinture elle-même dans sa conception la plus élevée.

La vérité et l'idéal, voilà les éléments caractéristiques de l'art pictural. Le premier est l'élément objectif. Il résulte de la combinaison de la ligne et de la couleur, qui résument tout ce que notre œil perçoit ; la peinture exige un dessin soigné, correct et un coloris splendide. L'autre est l'élément subjectif. Il ajoute à l'imitation des choses l'élément de la personnalité humaine. Et quand l'idéal dont s'inspire l'artiste, prend sa source dans les plus nobles sentiments que l'humanité ait jamais connus, une âme sublime s'incorpore véritablement à la matière colorée et vivante.

Ces éléments sont magnifiquement combinés dans nos « primitifs », ils ont la force, l'énergie, la vérité de dessin. Sans doute, ils ne sont pas exempts de naïvetés, de bévues et d'erreurs. Et nous nous sentons parfois blessés, dans notre vanité de « parvenus », de telle jambe trop courte ou de tel bras trop raide. Si ces grands artistes vivaient encore, pas de doute qu'ils ne se soient corrigés au point de serrer de plus près le naturel. Il n'en est pas moins vrai qu'on peut dire d'eux, comme de Cimabué et surtout de Giotto, qu'ils ont eu le secret de produire, avec une ligne imparfaite, une impression profonde.

De même pour la couleur. Les couleurs de nos « primitifs » sont magiques. Et cette splendeur incomparable n'a rien de monotone. Par son éclat et sa variété — voyez donc la châsse de

sainte Ursule — cette couleur est pour le regard une fête éternelle. Elle est splendide et rutilante comme la couleur du Tintoret. Et d'elle aussi on peut dire qu'elle est toute faite de lumière.

Que nos artistes, conclut l'orateur, profitent donc, des ressources de la technique moderne. Mais qu'ils n'en retournent pas moins vers le passé, pour empêcher l'évolution de l'Art de finir dans une orgie. Les primitifs ont tracé une voie droite et sûre ; marchons-y avec intelligence, et nous irons plus loin qu'eux.

Ensuite Mgr Schaepman entreprit d'exposer les lois qui doivent gouverner l'histoire. Il a été, selon sa coutume, très éloquent, et son discours a été digne en tous points d'un Congrès d'histoire, mais son sujet n'intéresse pas directement les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Dans les sections, des questions intéressantes figuraient à l'ordre du jour. Par exemple, chez les archéologues, on a discuté, sur la proposition de M. De Noyette, les moyens de permettre au public, et spécialement aux artistes, de visiter, gratuitement, à certains jours, les monuments et les trésors artistiques ; et sur la proposition de M. Germain de Maidy, l'époque à laquelle il convient de donner, en Belgique, le nom de Renaissance. Une question du baron Léon Bethune porte sur la formation d'un catalogue de nos peintures murales au moyen âge. Signalons enfin une communication de M. Joseph Destrée sur les objets d'art exposés à l'hôtel Gruuthuse.

Pour la section d'histoire, il faudrait citer toutes les questions et communications indiquées au programme. Elles sont toutes d'un grand intérêt mais sortent de notre cadre. Et on voit au programme les noms de M. le baron de Maere, de M. l'abbé Callewaert, du baron Bethune, de M. Alphonse De Witte, de M. le professeur Doutrepont.

La IVe section s'est vouée exclusivement aux soi-disants « primitifs » et à leur histoire. Peut-on considérer les peintres qui ont travaillé, à Bruges, avant Memling et Gérard David, comme constituant une école au vrai sens du mot? Roger Van der Weyden est-il d'origine flamande ou d'origine wallonne ? Les primitifs flamands ont-ils connu et appliqué les règles de proportion dites la « coupe d'or ? » C'est sur tout cela qu'a roulé la discussion du 12.

M. James Weale a contesté vigoureusement qu'il y ait eu, au XVe siècle, une école brugeoise de peinture. Il y en a eu une au XVIe siècle, voilà tout. Et l'éminent critique de pousser, d'ailleurs courtoisement, des bottes vigoureuses à ses contradicteurs.

Il y a de grandes probabilités en faveur de l'origine flamande de Roger Van der Weyden : voilà la conclusion d'un intéressant rapport de M. Louis Macterlinck. Sans doute, le grand artiste est né à Tournay vers 1399. Mais on connaît le nom de son père : Henri, et l'on a de bonnes raisons de croire que celui-ci était d'origine flamande. Il a probablement travaillé, à Louvain, de son état de sculpteur ; et rien n'empêche de croire que son fils a travaillé dans cette ville, avec lui. D'ailleurs, s'il y a beaucoup d'exemples, au XVe siècle, d'une traduction, en français, de noms flamands, on ne connaît pas d'exemple contraire. On a donc sujet de croire que c'est l'appellation flamande qui est l'originale et que Roger de la Pasture s'appelait, de son vrai nom, Van der Weyden.

Quant à la manière de dessiner des primitifs, il semble hors de doute qu'ils ont connu les proportions harmoniques et qu'ils les ont appliquées aussi parfaitement que les antiques. M. Léon Jaminé, architecte provincial du Limbourg, après une très savante étude, a abouti à cette conclusion.

A propos de la communication faite, par M. le vicomte Desmaisières, de deux manuscrits du XVe siècle, ornés de magnifiques enluminures, une intéressante discussion a surgi. M. le vicomte Desmaisières s'est dit persuadé que ces enluminures, parfaites de forme et de couleur, sont l'œuvre de quelque grand peintre de la grande époque. C'est ce qu'a contesté M. James Weale. Cette opinion n'est pas soutenable. Les peintres et les miniaturistes formaient à Bruges deux corporations distinctes. Il était défendu à un même artiste de se faire inscrire dans les deux à la fois. On ne connaît que Gérard David qui ait eu ce privilège. Mais ni Jean Van Eyck, ni Roger Van der Weyden, ni Memling n'ont jamais fait une seule miniature.

M. Joseph Destrée a trouvé cette conclusion un peu trop absolue. Sans doute, il n'est pas probable que des peintres en vogue se soient amusés à faire des miniatures, qui étaient moins bien payées que les tableaux. Et il est exact que les statuts de leur corporation défendaient ce « divertissement ». Mais rien ne nous assure qu'il n'y a eu, à cette règle, aucune exception. S'il semble évident que les enluminures de tous les manuscrits de la bibliothèque de Bourgogne sont l'œuvre de miniaturistes de profession, il semble aussi qu'il faut faire exception pour les enluminures de la « Chronique du Hainaut ». Conclusion : il est peut-être téméraire de porter ici un jugement absolu.

C'est aussi l'opinion de M. Hulin. Certaines corporations n'étaient pas aussi sévères que la

corporation de Bruges. A Tournai, par exemple, peintres et miniaturistes étaient réunis dans la même confrérie. Et s'il était interdit à ceux-ci de peindre des tableaux, licence était laissée à ceux-là de faire des miniatures. A quoi M. Jules Helbig a ajouté qu'on connaît des miniaturistes de premier ordre, par exemple, Pol de Limbourg et ses frères, qui n'ont jamais fait des tableaux.

Le 12, à l'assemblée générale, M. Carton de Wiart a affirmé la personnalité nationale de la Belgique, dont il a fait l'histoire; ceci nous écarterait complètement de l'art et de l'archéologie.

Le 13, M. J. Helbig a présenté devant le Congrès le réquisitoire que contient son article de la présente livraison, contre le mot malheureux de *primitifs* appliqué aux grands peintres du XV^e siècle. Il a été appuyé dans cette campagne par MM. Weale et Destrée, et a rallié la généralité des suffrages, malgré la belle défense de MM. Durand-Gréville et M. Hymans.

Après cette vive et brillante discussion, M. Durand-Gréville a entretenu l'assemblée des changements de couleur dans les tableaux. Sujet palpitant, on peut le dire, pour quiconque, en face d'un chef-d'œuvre, s'est senti dérangé dans son admiration par cette question-ci : « pourquoi l'artiste a-t-il mêlé les arbres roux aux arbres verts, et pourquoi le printemps fleurit-il au fond de son tableau quand l'automne, au premier plan, étale ses couleurs fauves ? » C'est que le temps agit déplorablement sur les couleurs. Le rouge ne change guère, tout au plus tourne-t-il à l'orange ; de même le bleu, que l'action du temps rend seulement terne. Mais le vert passe tout à fait au brun. M. Durand-Gréville connaît un, deux, dix tableaux, en France et en Italie, où un arbre peint en vert est maintenant bruni, jaune, arbre d'automne, enfin.

Dans certaine couleur verte, il y a de l'oxyde de fer; l'acide sulfhydrique mange l'oxyde de fer; il y a de l'acide sulfhydrique dans l'air : par conséquent, l'air est capable de manger la couleur verte, c'est-à-dire de la décomposer, de la détruire, de la faire passer au brun. Quoi de plus clair et de plus concluant ?

Personne n'a contredit. Mais on a amorcé là-dessus une fort intéressante discussion sur les couleurs en général et la conservation des tableaux. Il y a des peintres, les Van Eyck, par exemple, dont la couleur, après cinq siècles, est aussi brillante qu'au premier jour. Le blanc de Rubens, le blanc de Teniers aussi, a bravé « les outrages du temps ». Ces grands artistes choisissaient minutieusement et mélangeaient soigneusement leurs couleurs. Et ils laissaient sécher leurs tableaux. Nos peintres ont perdu ces secrets; ils sont pressés, et leurs couleurs ne valent rien. C'est pour cela que leurs tableaux perdent si vite leur fraîcheur et leur éclat.

Quel moyen de bien conserver un tableau sans le dégrader ? Cette question s'est greffée naturellement sur ce débat. M. le marquis de Fayolle est l'ennemi des glaces, qui gênent le regard et qui compromettent même la conservation des tableaux. Rien de tel que le soleil pour conserver une peinture, pour lui rendre même son éclat et réparer les injures des ans et des vermisseaux. Rien qu'en exposant au soleil un « Bacchus » de Léonard, le musée du Louvre a ressuscité les contours et la couleur, qui disparaissaient dans un abîme d'obscurité.

M. Hymans, au contraire, célèbre les bienfaits des glaces, et M. Deswarte expose sans conclure le procès dans lequel sont engagés, en face de l'opinion publique, le vernis et les glaces.

M. Charles Arend a parlé ensuite de la nationalité et des œuvres de Memline ; M. Hymans de Lancelot Blondeel (graveur), et M. Gossart de Jean Gossaert, dit Jean de Mabuse, dont une dizaine d'œuvres au moins resplendissent à l'Exposition.

A l'assemblée de clôture le Congrès émet le vœu de voir les administrations publiques et fabriciennes supprimer ou réduire les taxes prélevée dans les musées et les églises, afin de favoriser les artistes et les archéologues.

Il acclame également le vœu de voir le Gouvernement publier un guide-programme des peintures murales existant dans les monuments publics.

La parole est ensuite donnée à M. Lemire, député à la Chambre française, qui prononce un intéressant discours sur l'influence des arts belges et particulièrement de l'art flamand à l'étranger. Cette expension et cette renommée de votre art, dit-il, vous les devez à votre patriotisme qui fait tant de bien et que j'emporterai, parce que nous en avons bien besoin en France.

L'orateur, dans ce langage si pétillant et éloquent qu'on lui connait, exprime toute son admiration pour l'idéal poursuivi par les artistes flamands, dont on retrouve partout les traces. Il fait l'apologie de l'art flamand, qui, dit-il, ne sera jamais déraciné, parce que c'est une religion locale.

M. le chanoine Van den Gheyn, propose qu'un monument soit élevé à Gand, en l'honneur du célèbre peintre que fut Hubert Van Eyck. M. le baron Bethune appuie chaudement cette proposition, qui est adoptée.

Enfin M. James Waele émet le vœu de voir Bruges construire un musée où seraient réunis tous les tableaux des maîtres.

Société d'Agriculture, Sciences et Arts du département de la Marne. — M. le chanoine Lucot, archiprêtre de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, présente une intéressante communication relative à la découverte à la cathédrale de Châlons, que l'on restaure en ce moment, des fragments d'une cuve baptismale romane des plus intéressantes.

Elle appartient très probablement à la cathédrale romane, consacrée en 1147.

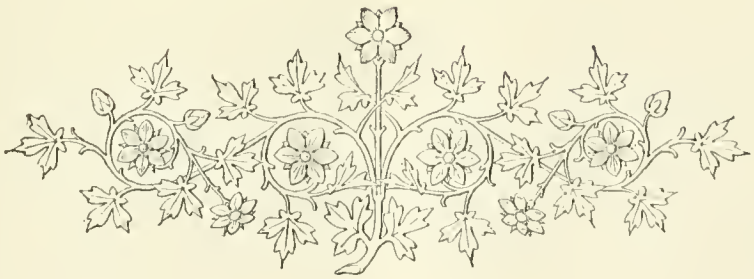
Elle est de marbre belge noir poli, composée de deux blocs superposés, de forme rectangulaire, mesurant sur chacun de leurs côtés 1 mètre 10 centimètres. Le bloc inférieur était creusé à fond de cuve, et formait une vasque de 0 m. 80 cent. de diamètre. Un panneau de bois ou de métal posé horizontalement sur la vasque la fermait. On voit, à l'un des angles, le point d'attache du couvercle : c'était un anneau en fer scellé au plomb, où il s'accrochait. La cuve était garnie en outre d'une capsule en métal, à l'instar de beaucoup de fonts de cette époque. A défaut d'autres indications, la feuillure très fortement accusée, qui règne sur le bord de la cuve, en serait la preuve.

Sur les quatre faces de la cuve, se déroule, en bas-relief, la scène de la Résurrection des morts [1] ; la sculpture en est des plus naïves mais d'un très grand intérêt à cause de son allure pittoresque. Elle est à classer parmi les documents les plus importants pour l'histoire de la sculpture romane. A chacun des angles, un ange est debout, aux ailes déployées, portant une tunique sur sa robe. Les quatre anges sonnent de l'oliphant pour appeler les hommes de la mort à la vie. On voit les hommes se dresser dans l'attitude de l'effroi. Les uns sont entièrement sortis du tombeau, les autres à moitié ; d'autres sont encore couchés. Ils portent tous une longue chevelure, partagée sur le front. Les tombeaux d'où ils sortent à rangs pressés, sont revêtus d'ornements variés : arcatures en plein cintre, les palmettes, losanges, perles, rubans disposés en dents de scie et garnis de pointes de diamant, etc., en un mot, tout le décor géométrique du style roman. Le dessus de la cuve est tapissé de palmes; le fond, à l'extérieur, est orné de godrons, ce qui tendrait à la rattacher aux ateliers de Tournai.

La cuve s'appuyait sur un gros fût cylindrique de marbre également noir ; on en voit les amorces près des deux bases ornées de godrons, qui nous restent des quatre colonnettes torses, placées sur la cuve à chacun de ses coins ; détachées du fût cylindrique, elles l'accompagnaient, pour compléter la décoration de ces fonts vraiment primitifs. De ces colonnettes, une seule subsiste aujourd'hui. Le petit monument avait environ 1 m. 12 c. de hauteur.

La région possède encore plusieurs anciens fonts baptismaux qui, par leur composition et leur genre d'ornementation, rappellent beaucoup ceux-ci ; le dessin en a été publié dans divers recueils de mobilier d'église. M. Lucot cite entre autres les fonts de l'église de Beine (Marne) et ceux de la cathédrale de Laon.

1. Le baptême est une des figures de la résurrection, et des plus expressives. Selon l'enseignement chrétien, le baptême est l'initiation de l'homme à une vie nouvelle : *Per baptismum homo inchoat novam vitam justitiæ... spiritualem vitam accipit.* Aussi est-il nommé le sacrement de la régénération : *Sacramentum regenerationis.* C'est une résurrection spirituelle.



# Bibliographie.

LE SAINT SUAIRE DE TURIN EST-IL AUTHENTIQUE? LES REPRÉSENTATIONS DU CHRIST A TRAVERS LES AGES, par F. DE MÉLY. — In-8°, 96 pp. et 52 gravures. Paris, Ch. Poussielgue, Éditeur.

LE bruit qui s'est fait autour du Saint-Suaire de Turin et les controverses dont cette relique a été l'objet ont fait couler des flots d'encre. Peut-être y a-t-il lieu de le regretter au point de vue religieux, ces sortes de discussions s'arrêtant rarement à la limite qu'il convient de ne pas franchir; souvent elles sont conduites de façon à égarer les esprits plutôt qu'à raffermir les âmes dans la foi; presque toujours elles atténuent le respect intime des choses sacrées. Mais la question étant posée, il faut savoir gré à des savants catholiques, comme M. de Mély, de l'examiner avec méthode, objectivement et sans passion. Si des critiques fondées doivent s'élever sur des faits dont l'historicité est douteuse, il vaut mieux ne pas laisser des armes à nos adversaires, qui abuseraient certainement d'une crédulité peu justifiée, s'attachant à des faits qui sont loin d'être articles de foi. La Foi catholique, on l'a dit à bien des reprises, étant la vérité, n'a pas à redouter la lumière; on ne saurait trop le répéter.

Le livre que nous annonçons toutefois n'est pas dirigé contre des dissidents, et il ne s'agit pas d'affirmer ou de contester un fait miraculeux. Il est plutôt, si je comprends bien l'intention de M. de Mély, la réfutation des livres de plusieurs coreligionnaires, notamment de M. Loth et plus particulièrement de M. Vignon, qui prétendent expliquer un fait, qui serait plutôt d'ordre miraculeux, par des causes physiques où la chimie et les procédés de la photographie jouent un rôle important. Selon ces écrivains, il n'y a pas de miracle, mais le linge dans lequel a été enseveli le corps sacré du Christ a pu en recevoir et conserver l'empreinte, conformément à des lois naturelles qu'on s'attache à expliquer fort longuement, et que M. de Mély réfute point par point, avec beaucoup de science et des arguments multiples présentés avec logique et modération.

Il rappelle d'abord ce que l'on sait de l'histoire du Saint-Suaire, dont l'apparition ne peut se poursuivre jusqu'à une époque bien reculée. Il n'a pas été considéré comme authentique dans l'origine. Il appartint en premier lieu à la collégiale de Lirey (Aube), fondée en 1353, par Geoffroy Ier, seigneur de Lavoisy, tué à la bataille de Poitiers, en 1356. On ne sait si c'est lui qui l'offrit aux chanoines. On ne trouve pas trace de cette donation; il n'en est pas fait mention dans une charte de 1357, signée de douze évêques, où sont énumérées toutes les reliques que possédait la collégiale. L'origine du Saint-Suaire est ignorée. Mais exposé à Lirey, il y attire un tel concours de pèlerins que plusieurs évêques de Troyes s'en émeuvent, le déclarent faux et font un rapport au pape dans ce sens, en 1389. Dans un document émanant de Pierre d'Arcis, évêque de Troyes, on relate comment le Suaire a été peint par un artisan qui s'en est confessé. Il disparaît alors pour quelque temps; puis, en 1418, les chanoines de Lirey, en présence de la guerre qui désole la contrée, confient le Suaire à Humbert de La Roche, seigneur de Villersexel et de Lirey, contre un reçu d'« Ung drap ouquel est la figure ou représentation du Suaire Nostre-Seigneur Jesucrist, lequel est en ung coffre armoyé des armes de Charny. »

M. de Mély conclut des termes mêmes de ce document: « personne, pas même les chanoines, ne croyaient à l'authenticité du Suaire. » Il continue:

« En 1440, après de nombreux procès, la veuve d'Humbert, Marguerite de Charny, qui n'a pas voulu rendre le Suaire, à la mort de son mari, l'emporte en Hainaut où elle l'exhibe, moyennant finances. C'est alors que les deux enquêteurs, le cistercien Thomas, abbé d'Aulne, et Henri de Bakel, chanoine de la cathédrale, chargés par l'évêque de Liége, Jean de Heinsberg, de l'examen de la relique, déclarent que « *sur le tissu ont été peints avec beaucoup d'art les linéaments des membres du Christ.* » Chronique de Corneille de Zantfliet, bénédictin de l'abbaye de Saint-Jacques à Liége, mort en 1462 (1). »

De Belgique, Marguerite de Charny se rendit en Savoie, à la cour du duc Louis Ier et de sa femme Anne de Lusignan. Les historiens, selon M. de Mély, sont d'accord pour reconnaître qu'elle cède le Suaire à la duchesse, le 22 mars 1452. Le duc de Savoie, par un acte daté de Paris, le 6 février 1464, dédommage les chanoines de la perte de la relique par une rente de 50 frs à toucher sur les revenus de Château-Gaillard. Enfin, après une série de vicissitudes dont l'auteur poursuit le récit, Victor Amédée II fait déposer le Suaire à Turin dans la chapelle du palais royal, en 1604, où il est encore conservé actuellement.

Nous ne suivrons pas M. de Mély dans l'analyse des études et des expériences faites par M. Vi-

1. Page 13.

gnon, et des photographies de la relique obtenues par différents procédés ; cela serait fort long. Mais nous conviendrons, avec M. de M., que si, en 1898, cinq cent mille pèlerins ont défilé devant le Suaire, animés d'une foi qu'il n'est pas permis de contester, et dont l'expression fervente aura sans doute été à son adresse, on ne saurait regarder les mouvements de la dévotion populaire, si digne de respect d'ailleurs, comme des gages d'authenticité.

Le Suaire de Turin, au surplus, n'est pas resté isolé ; on en connaît plusieurs autres. M. de Mély les signale et fait connaître notamment le suaire du couvent des franciscaines, *La madre de Deus*, au faubourg de Xabregas, à Lisbonne.

La seconde partie de l'étude de M. de Mély traite de la représentation du Christ, à travers les âges ; elle est ornée d'un grand nombre de gravures, et ce vaste sujet, traité d'une manière succincte, l'est cependant avec toute l'érudition que l'on peut attendre de notre savant collaborateur. On doit lui savoir gré de contribuer ainsi largement à la diffusion de notions archéologiques et iconographiques encore si généralement ignorées.

J'ai cependant une trop haute estime pour le dévoué coopérateur de la *Revue de l'Art chrétien* pour ne pas lui signaler quelques expressions que j'ai rencontrées avec regret dans son livre. Il parle avec un certain dédain « des ténèbres du moyen âge ». Assurément nous savons, au XIXe et au XXe siècle, bien des choses absolument ignorées au moyen âge. Mais M. de Mély sait, aussi bien que moi, qu'à cette époque la France s'est couverte de monuments magnifiques, d'œuvres et d'institutions que nos siècles de lumières ont détruites, mutilées, compromises et méconnues. Nous, archéologues chrétiens, nous devons mettre, surtout en ce moment, beaucoup de réserve dans l'appréciation d'une période de l'histoire où il nous reste encore tant à admirer.

Je ne saurais aussi ne pas relever les lignes suivantes, que j'ai eu le regret de trouver sous une plume aussi savante ; elles me semblent le fait d'une véritable distraction.

« A partir de ce moment (898) un voile des plus épais va s'étendre sur notre Occident ; les terreurs de l'an mille ne seront pas pour les dissiper ; il faudra plus d'un siècle pour que notre Gaule se reprenne à l'existence artistique. »

Nous publierons, un jour, dans la *Revue de l'Art chrétien*, la liste des églises, des monastères, des oratoires et autres édifices, fondés, commencés et construits entre les années 940 et l'an mille et j'espère que M. de Mély voudra bien nous aider à faire pour la France, ce que d'autres de nos amis et nous-même, nous comptons faire pour l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie et les Pays-Bas. En réalité, les terreurs de l'an mille sont une pure légende ; la crainte de la fin du monde est une invention, éclose dans l'esprit de quelques écrivains du XVIe siècle ; il ne faut pas la mettre sur le compte des ténèbres du moyen âge [1].

J. Helbig.

---

DER ALTE FENSTERSCHMUCK DES FREIBURGER MUNSTERS, von prof. F. Geiges. Lieferung I. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung.

LES ANCIENS VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE FRIBOURG EN BRISGAU, par F. Geiges. Herder, Lib. éditeur à Fribourg, 1902.

Première livraison : Grand in-4°, 64 pp., 94 gravures dans le texte, deux planches en couleur. Prix 5 marcs la livraison. L'ouvrage sera complet en 5 livraisons ; sa publication sera terminée dans 2 à 3 ans. Il comportera 350 à 400 gravures dans le texte et 8 planches en couleurs.

Ce livre forme une monographie importante dont nous n'avons que la première livraison sous les yeux ; mais elle suffit à faire connaître toute la portée de l'étude entreprise.

La cathédrale de Fribourg, un des monuments les plus considérables de la période ogivale en Allemagne, compte dans le décor qui l'ornait autrefois, un certain nombre de vitraux qui n'ont encore guère été étudiés : il convient cependant de les placer au premier rang de ceux qui se trouvent encore dans les grandes églises allemandes. Ces fenêtres sont ornées de compositions d'une période qui va de la première moitié du XIIIe siècle, époque de la construction de la cathédrale, jusqu'à la fin du XVIe siècle. Elles forment ainsi une série d'exemples, donnant un résumé des phases principales de l'art du peintre verrier au cours de plus de trois siècles. La plus grande partie de ces vitraux cependant appartient à la plus belle époque de la peinture sur verre, à savoir au XIIIe et au XIVe siècle.

C'est à l'étude des vitraux de cette période que l'auteur, procédant naturellement par ordre chronologique, a consacré la première partie de son étude.

Il suffit de lire celle-ci et d'étudier les illustrations nombreuses et très fidèles qui s'y trouvent, — il y a entre autres deux planches en couleurs, — pour se convaincre à quel point M. le prof. Geiges est maître de son sujet, et combien

1. Voyez *Revue des questions historiques*, XII (1893) ; *Mémorial belge*, 1894 et *L'An Mille*, par Jules Roy. V. pour les monuments édifiés en Saxe dans la seconde moitié du Xe siècle notre Bibliographie, *Romanisch Baukunste und Ornamentik in Deutschland*, fascicule de juillet 1902.

la monographie qu'il a entreprise est, à la fois, intéressante et instructive. Il entre dans de grands et minutieux détails concernant l'historique des anciennes peintures, les événements qui en ont compromis l'existence, et enfin les malheureux procédés de restauration qui, dans plus d'un cas, en ont détruit la valeur archéologique et artistique. C'est là une longue et douloureuse histoire qui, avec des incidents divers, s'est renouvelée presque partout où il y a eu des vitraux peints et des œuvres décoratives en général. Mais pour les verrières de Fribourg, M. le prof. Geiges les a suivis de très près, et même les illustrations données dans le texte permettent au lecteur de suivre les méfaits accomplis.

Une introduction de 26 pages permet à l'auteur de faire connaitre la manière dont il a compris sa tâche, les soins qu'il y a donnés et enfin les publications fort insuffisantes qui ont précédé son travail. Cette introduction suffira à tout lecteur pour le rassurer sur le dévouement et l'entière compétence de M. le prof. Geiges.

Dans le premier chapitre, il aborde la synthèse de l'histoire de la peinture sur verre au cours de sa première période, notamment en Allemagne. C'est un travail très savant et qui, dans sa concision, fait connaître tout ce qu'il importe de savoir sur cet art décoratif, qui, au moyen âge, a joué un rôle si important dans l'ornementation des édifices religieux.

Cette publication se recommande vivement non seulement aux professionnels de la peinture sur verre, mais encore aux archéologues qui désirent en connaître les principes, les procédés et l'histoire.

Ce qui donne à la monographie des vitraux de la cathédrale de Fribourg une valeur incontestable, c'est que l'auteur est vraiment inspiré par le dévouement, on peut dire par l'amour pour la tâche qu'il a entreprise. En lisant le premier fascicule, en en parcourant les gravures qui s'y trouvent, on se convaincra que M. Geiges possède non seulement la science archéologique et les données historiques nécessaires à son travail, mais encore qu'il est pénétré des principes particuliers de la peinture sur verre au moyen âge. Il en a étudié le style, les procédés techniques, la qualité des matériaux nécessaires ; il connaît les effets à produire, si cet art doit rester fidèle au rôle qui lui est propre. Ce n'est pas simplement un guide savant expliquant les verrières d'une cathédrale célèbre, c'est en quelque sorte un artiste qui s'attache à mettre en relief les mérites et les qualités véritables, intrinsèques, d'un art décoratif trop souvent méconnu dans ses principes.

J. H.

---

L'ŒUVRE DE SAUVEGARDE ET D'ÉTUDE DES MONUMENTS, par Ch. Normand. Paris, Imprimerie Nationale (aux Bureaux de l'*Ami des Monuments et des Arts*), s. d. [1902], gr. in-4°, nomb. pl. et grav.

NOTRE savant ami, Ch. Normand, si connu, si actif, a posé sa candidature au dernier fauteuil vacant de l'Académie des Beaux-Arts. Nul plus que lui ne mérite par ses efforts, par ses luttes, par sa science, d'occuper une place qui ne saurait tarder à lui être attribuée. A l'appui de sa candidature, il a réuni, dans un volume somptueux, digne de la bibliothèque la plus éclectique, les titres qui militent en sa faveur, et nous savons s'ils sont nombreux ! L'exposé des résultats obtenus par la *Société de l'Ami des monuments*, à Paris, en province, devait nécessairement occuper la première place. Car, si l'auteur parle des victoires remportées par la Société, nul n'ignore que c'est au courageux enthousiasme de son président que sont dus tant de sauvetages. Et tous, d'ailleurs, lui rendent si bien justice, que les nombreuses sociétés identiques que son exemple a fait naître dans l'Europe entière, à Rouen, à Florence, à Londres, à Prague, se sont empressées de faire appel à l'expérience de celui que le Conseil municipal de Paris a chargé d'organiser, à l'Hôtel de Ville, la Commission municipale du Vieux Paris. Ces persévérants efforts sont donc déjà couronnés d'effectifs succès ; les lauriers ne peuvent maintenant tarder.

Mais ce n'est là qu'un des côtés de l'œuvre de Ch. Normand. Si nous feuilletons son volume, nous y trouverons, accompagnés de superbes planches, un résumé de son *Essai sur l'existence d'une architecture métallique antique*, quelques pages de l'*Hôtel de Cluny*, que nous avons signalées naguères ici même (1888), de l'*Essai de restitution de Métaponte*, des *Chambres anciennes du Musée de Salzbourg*, de *Lycosura*, de la *Restitution du Parthénon inconnu*, de la *Troie d'Homère*, de la *Reconstitution des Arènes de Lutèce*, enfin des extraits de ces excellents *Guides de Paris*, de *Vaux Praslin*, de la *Côte Normande*, dont nous parlerons prochainement. Et le volume se termine par la copieuse bibliographie de l'aimable érudit, dans laquelle nous ne devons surtout pas oublier de signaler tout particulièrement l'*Ami des monuments*, cet organe si précieux et si bien rédigé, où se lisent les études des maîtres les plus compétents sur les points artistiques les plus divers, depuis la classique Antiquité jusqu'aux questions actuelles les plus passionnantes.

F. DE MÉLY.

CATALOGUE OF EARLY CHRISTIAN ANTIQUITIES AND OBJECTS FROM THE CHRISTIAN EAST IN THE DEPARTMENT OF BRITISH AND MEDIAEVAL ANTIQUITIES AND ETNOGRAPHY OF THE BRITISH MUSEUM, by O. M. DALTON, petit in-4°, XXIII-186 pp., 35 planches et figures dans le texte, Londres, 1902.

LE présent catalogue comprend plus d'un millier de numéros, divisés en neuf sections : gemmes et bagues, joyaux, sculptures sur ivoire, argenterie, bronzes, verres, poteries, pierres sculptées et différentes antiquités.

Il faut savoir gré à M. Dalton de les avoir réunis dans un beau volume, — de donner, sur chacun des objets, des notes précises et brèves, la bibliographie des plus importants, et des reproductions souvent excellentes, tout au moins bien suffisantes. Ce volume, rédigé et imprimé avec soin, sera un guide précieux pour ceux qui s'intéressent à l'antiquité chrétienne, d'autant que tous ces petits monuments ne sont pas rassemblés dans une même salle, au Musée Britannique.

Dom E. ROULIN.

---

HISTOIRE DE LA SCULPTURE EN LANGUEDOC DU XII^e-XIII^e SIÈCLE, par A. MARIGNAN.— In-8°, 140 pp. Paris, Bouillon, 1902, Prix : 3 fr.

M. A. Marignan est un peu de l'école de feu Courajod, dont il a retracé la carrière ; il suit son sillon, en l'approfondissant en certains points. Il a étudié le portail de Chartres, et nous avons dit les conclusions de ses recherches approfondies. Il a fait l'histoire de la statuaire médiévale en Provence; il aborde maintenant la sculpture du Languedoc. Mais sa thèse est plus générale que ne l'indique son titre. Comme dans son beau travail de la Tapisserie de Bayeux, dont nous avons rendu compte dans le numéro précédent (1), il s'attache surtout à rajeunir d'un siècle la plupart des œuvres datées jusqu'ici du XI^e siècle.

L'histoire de l'art est à refaire, et à refaire à l'aide des données contrôlées et rectifiées par des spécialistes sagaces et de laborieux critiques du genre de M. Marignan. C'en est fait des légendes qui montraient naguère des écoles de sculpture se formant partout, au XV^e siècle, en Allemagne, en Italie et en France, et envisageaient le XII^e comme une période de transition. C'est au XII^e siècle seulement que l'art plastique médiéval voit le jour, et l'Aquitaine est son berceau. Il ne dérive pas de l'art romain, dont le sépare une lacune absolue. Il constitue une génération grande, spontanée et toute nationale. La sculpture médiévale est française, tout comme l'architecture.

« On peut affirmer que pendant la première période du moyen âge, la statuaire ne fut pas employée. L'auteur demande qu'on lui montre des œuvres de date certaine antérieures aux bas-reliefs des piliers du cloître de Moissac, que M. Rupin publiait naguère dans nos colonnes (1).

Telles sont les conclusions de cette étude très documentée, qui a pour objet direct l'école de sculpture de l'Aquitaine, les monuments de Toulouse, de Moissac, de Beaulieu, de Cahors et du Roussillon ; étude consciencieuse et serrée, qui n'est qu'un prélude à des études générales de l'art français, que nous promet M. Marignan.

L. C.

1. Page 347.

---

L'ÉGLISE ET LES ORIGINES DE LA RENAISSANCE, par J. GUIRAUD. — Petit in-8°, 340 pp. — Paris, Lecoffre, 1902.

Cet excellent volume a inauguré la *Bibliothèque de l'enseignement de l'histoire ecclésiastique;* il est à sa deuxième édition et on ne saurait trop le recommander.

M. Guiraud rappelle que les Lettres furent conservées à l'abri des sanctuaires et qu'elles n'ont inspiré à l'Église aucune défiance ; que l'union de l'Église et de la renaissance artistique et littéraire fut intime au XIV^e siècle ; que quand la Renaissance se compliqua d'un réveil du paganisme opposé à l'idéal chrétien, les papes poussèrent la condescendance aux dernières limites, et qu'hélas! il fallut le cataclysme de la Réforme pour arracher l'Église aux séductions malsaines du néo-paganisme. Tout cela est avéré, et a été développé à merveille par des écrivains autorisés, notamment par Pastor, dans le bel ouvrage dont il a été rendu compte (2). Mais ces points d'histoire, et particulièrement le rôle de Boniface VIII, celui des papes d'Avignon, ceux de Martin V, d'Eugène IV et de Nicolas V, ainsi que de leur cour, sont étudiés par M. Guiraud sous un aspect particulier, à l'aide des données nouvelles de l'érudition archéologique. S'aidant des récents travaux de MM. Molinier, Müntz, Courajod, Faucon et Kirsch, et surtout des recherches du R. P. Ehrle dans la bibliothèque Vaticane, il prouve, par des détails concrets, le rôle précis, et des pontifes, et des artistes employés par eux, ainsi que la nature exacte des œuvres d'art qui caractérisent cette époque de révolution esthétique, rendant, à l'occasion, justice à des papes dénigrés et faisant connaître sous leur vrai jour certains adeptes d'un humanisme fanatique

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, pp. 25 à 38.
2. *Ibid.*, année 1890, p. 259.

et dépravé. C'est ainsi qu'il repousse le reproche, que Pastor lui-même a adressé aux papes d'Avignon, d'avoir montré trop de servilité envers la France, et qu'il venge Eugène IV des calomnies de Pogge ; ce dernier personnage, dont l'infamie des mœurs et des procédés égala l'influence et la considération, est jugé à sa valeur par notre auteur. Un autre personnage auquel M. Guiraud s'arrête avec prédilection, c'est Alberti, l'architecte de confiance de Nicolas V. Avec lui, la Renaissance prit conscience d'elle-même. Alberti fut un des premiers qui adoptèrent cette hérésie, de nos jours appelé *libéralisme*. « A Dieu doit être laissé le soin des choses divines et les humaines seules sont de la compétence du juge. »

Dans les arts, Alberti voulut soumettre l'inspiration aux lois absolues du nombre. Aussi, ce qui manque à toutes ses œuvres, c'est l'inspiration personnelle ; « curiosité inassouvie, imitation superstitieuse et anxieuse, rationalisme et fanatisme de la science : tels sont les principaux traits de la physionomie intellectuelle d'Alberti ». Son traité d'architecture, condamnant l'art « barbare » du moyen âge, fut fatal et arrêta l'essor de l'art national et chrétien.

Notre auteur examine aussi la question de la suppression de l'antique basilique Saint-Pierre, que MM. Müntz, Pastor et Geymuller ont peut-être trop complaisamment couverte de leur grande autorité. En réalité, la reconstruction de Saint-Pierre apparaît à notre auteur comme une fâcheuse concession faite à l'esprit nouveau sous l'influence d'Alberti.

« Alberti rejeta l'architecture traditionnelle telle que mille ans de christianisme l'avaient peu à peu formée. Malgré les raisons si touchantes qu'on pouvait alléguer, il refusa avec mépris d'utiliser l'antique basilique ; c'était sur un sol redevenu vierge, qu'il voulut élever le monument architectural de l'humanité régénérée... L'idée religieuse est absente d'une œuvre qui doit, selon lui, contenter avant tout l'esprit... Le premier monument qui devait réaliser ces aspirations purement humaines était précisément l'un des plus vénérables sanctuaires de la chrétienté ! »

Nous signalons le chapitre final traitant du christianisme et du paganisme au milieu du XV^e siècle. M. G. ne craint pas d'y déclarer, que, quand le matérialisme et l'intellectualisme finirent par l'emporter, déchaînant les désirs de la jouissance et l'orgueil de l'esprit, la papauté s'exposa à l'immoralité en maintenant son intimité avec la Renaissance.

L. C.

---

LE BEAU. — ESSAI SUR L'ORIGINE ET L'ÉVOLUTION DU SENTIMENT ESTHÉTIQUE, par M. Bray. In-8 de 300 pp. Paris, Alcan, 1902.

Nous avons fait connaître plus haut le beau livre synthétique de M. Griveau [1]. M. Bray, dans son livre intitulé : *Du Beau*, étudie spécialement les origines du beau et son évolution au point de vue physiologique. Sa doctrine, qui serait désolante, si elle n'était fausse, a pour base non seulement les remarquables recherches de Darwin, mais encore ses monstrueuses exagérations acceptées comme dogmes, telle notre descendance simiesque.

Dans cette étude, qui n'est pas sans valeur, nous trouvons un exposé des lois de la dichotomie, de la polarité, du péjoratisme des extrêmes, de l'optimisme positif ou négatif, que la psycho-physique a substituées au dualisme classique. Nous signalons le chapitre sur le *laid* comme l'un des meilleurs du livre. L'originalité de la théorie de M. Bray, c'est de placer la racine du beau dans l'*attrait sexuel*, dans le plaisir de distinguer et d'être distingué, dans la coquetterie, en d'autres termes. L'auteur remonte à l'origine des espèces, et nous montre la coquetterie de la plante à l'égard du papillon, celle de l'oiseau chantant pour séduire sa compagne, l'étrange « distinction » du singe, qui fait accueil et tâche de plaire en montrant avec affectation les antipodes de ses joues, la fascination de la femme à l'égard de l'homme. L'esthétique inconsciente, puis instinctive, puis intelligente évolue ainsi et s'étend enfin à tous les domaines de l'activité intellectuelle et morale. On comprend si pareil système mérite des réserves ! Donnons une idée de la hardiesse d'idée de M. Bray.

L'humanité, à son aurore, dit-il, chercha avidement le *pourquoi* des choses ; la science devait naître de cette soif de tout connaître, et, ironie singulière, l'une de ses plus belles conquêtes allait être précisément de nous montrer l'inanité de cet éternel *pourquoi*. Mais au début l'esprit humain s'est laissé égarer par les illusions les plus étranges et les plus variées, parmi lesquelles il faut noter au premier rang l'*anthropisme*, l'*animisme* et l'*anthropomorphisme*. C'est de là que sont sorties les religions, premier essai de science et de philosophie.

On voit que M. Bray ne se contente pas de faire de la science expérimentale ; il écrit l'histoire... et à sa façon. L. C.

---

MANUEL D'ARCHÉOLOGIE FRANÇAISE DEPUIS LES TEMPS MÉROVINGIENS JUSQU'A LA RENAISSANCE. Première partie. *Archi-*

1. *La Sphère de Beauté*. (V. aux *Mélanges*.)

*tecture.* — I. *Architecture religieuse*, par C. Enlart. — 800 pp. Paris, Picard, 1902. Prix : 15.00 fr.

La bibliographie française, riche jusqu'à profusion en certaines branches très spéciales, est restée pauvre en quelques matières essentielles, notamment en ce qui concerne les ouvrages didactiques d'architecture et d'archéologie. Nous avions l'excellent traité élémentaire du chanoine Mallet, approprié aux débutants; de toutes parts on désirait, nos lecteurs spécialement réclamaient un traité développé et mis au courant de la science actuelle.

Qui entamerait ce sujet de choix et s'approprierait ce domaine riche et délaissé ? Ce fut heureusement un maître reconnu, parfaitement préparé, un représentant autorisé de l'École des Chartes, un disciple distingué des Quicherat et des Lasteyrie, qui s'en est emparé : une bonne fortune pour lui et pour l'archéologie française.

Nous avons le premier volume de la première partie d'un ouvrage qui sera considérable. Il est d'une grande sûreté de doctrine et d'une merveilleuse richesse de documents. L'auteur connaît tous les monuments de France et sait le dernier mot de théories longtemps ondoyantes, mais désormais presque fixées, grâce aux plus récents travaux des archéologues.

La méthode de M. Enlart est nouvelle quant à la matière développée, qu'il ne limite pas, comme dans les anciens traités, à l'étude isolée des formes ; il explique la forme par la fonction du membre, et par une analyse claire de la technique. Il s'attache, au début, à faire bien connaître les causes qui ont engendré les styles ; il initie le lecteur aux éléments de structure, générateurs des formes artistiques : appareils, encorbellements, écoulements d'eaux, supports, percements, charpenterie, ainsi qu'aux traditions, à l'organisation des métiers, etc. Elle est nouvelle aussi quant au mode d'exposition : l'histoire des styles successifs est présentée en termes généraux dans un texte clair, débarrassé des citations et des exemples particuliers ; mais toute affirmation est justifiée par des références topiques reléguées dans les notes ; bien plus, tous les anciens édifices de France répondent à l'appel de l'auteur et défilent ensuite en des répertoires complets. Dans ces notes abondantes, recueillies au cours de nombreux voyages en France et à l'étranger, extraites d'un richissime portefeuille, chaque trait de style est indiqué dans les principaux spécimens qu'on en trouve sur le sol de la France et de la chrétienté. M. Enlart ne traite que succinctement des douze écoles romanes et des six écoles gothiques, mais, à l'occasion, il enseigne leurs variantes dans telle et telle partie de la structure des monuments. Il ne cite pas à chaque pas ses sources, mais il intercale entre ses chapitres des répertoires bibliographiques classés par ordre de matière, rendant justice à chaque auteur où il a puisé, et guidant le lecteur pour les recours à leurs ouvrages.

L'ordre chronologique est ainsi établi : la période latine et mérovingienne forme un seul chapitre, suivie de l'époque carolingienne. La période romane est traitée d'une haleine ; le gothique n'est pas subdivisé dans les distinctions un peu surannées des époques primaire, secondaire et tertiaire ; les termes de gothique à lancette et rayonnant sont rejetés comme trop peu caractéristiques. L'art gothique forme un tout bien coordonné, avec un supplément pour le style flamboyant de la décadence. La Renaissance est magistralement appréciée et discutée à larges traits. Le volume s'achève par la revue des accessoires de l'architecture : pavements, autels, jubés, tours, etc.

Nous allons nous permettre quelques critiques anodines. Nous aurions voulu des subdivisions du texte un peu plus nettes. On passe, çà et là, d'un sujet à un autre sans césure typographique ; par exemple, à la page 557, du chapitre de la *base* à celui du *chapiteau*, sans même aller à la ligne (deux bien intéressants chapitres d'ailleurs).

L'auteur définit l'architecture : l'art de construire et de décorer les édifices ; il eût mieux valu dire : l'art d'*ordonner*, de construire et de décorer ; et l'on aurait pu placer sous les auspices du premier terme les distributions en plan des édifices.

Quelques termes nous paraissent légèrement inexacts ; nous relevons quelques exemples en note (1). La fig. 15 ne correspond pas au texte, qui indique des pénétrations de *berceaux*. La prétendue voûte d'arête byzantine n'est pas une voûte d'arête (p. 35). Peut-on voir la forme de « fuseaux » dans les pénétrations d'une voûte d'arête bombée ? (p. 276). La pierre de Tournai ne peut être qualifiée de schisteuse, et la forme polygonale des colonnettes en délit n'est pas due à sa structure. Il y aurait lieu de noter le fût décoré de cannelures héliçoïdales fréquentes au XI^e siècle, dans la région scaldésine. On trouve

1. Ex. « les pleins (de murs) sont des parois » (p. 2). — « Couches horizontales (de pierre d'appareil) que l'on appelle lit de carrière » (p. 8). — La différence entre le talon et la doucine est mal indiquée (p. 8). — Un solin « composé d'un filet surmonté d'un biseau serait inefficace (p. 8). — « En Hainaut la chronique de Roldue (p. 208). — « Le tableau des fenêtres ébrasées forme deux *lignes* biaises divergentes » (p. 211). — « Flèche *conique bombée* (?) » p. 345. — Saint-Piat, pour Saint-Nicolas de Tournai (p. 497). — « Ellipse courbe » (p. 606). A propos des absidioles plantées sur un axe diagonal, signalons St-Michel en Thiérache, réplique de Braine ; Lisseweghe ne doit pas être placé en Allemagne, mais en Flandre occidentale.

à la page 555 une excellente série de profils de bases gothiques, complétée à la p. 611 par l'époque flamboyante; il eût convenu d'ajouter qu'à cette époque la section devient polygonale, à côtés rectilignes ou même concaves. Mais laissons ces misères!

Soulignons surtout avec plaisir l'excellence des principes : « Une décoration doit *accuser la structure* ». « C'est une erreur que l'on a commise, depuis le XVII^e siècle, de composer les panneaux de menuiserie de plusieurs pièces collées » (p. 3). Voilà deux remarques, entre autres, dont nous aimons à prendre acte, vu l'autorité de l'auteur, à l'appui des idées que nous soutenons dans cette Revue.

Je me permets de faire des réserves quant à l'attribution à l'influence germanique de quantité de formes relevées sur les monuments de Tournai et du Nord de la France, notamment la galerie continue de l'étage supérieur de la cathédrale et de St-Jacques à Tournai (pp. 249 et 546).

M. Enlart, avec feu Cattaneo, considère la fameuse voûte nervée de St-Ambroise de Milan comme refaite après la destruction partielle de l'édifice en 1096; il va plus loin, et y voit une importation de la méthode gothique (p. 264).

L'époque carolingienne est traitée par M. Enlart avec une abondance et une précision de données nouvelles jusqu'ici.

Avec M. Marignan, M. Enlart reporte au XII^e siècle le développement du style roman qu'on a jadis fait remonter jusqu'au XI^e siècle.

Viollet-le-Duc avait dit que le style roman et le gothique forment une chaîne continue, dont on ne peut indiquer le point de séparation; M. Enlart remarque, au contraire, que le style gothique ne sort pas entièrement du style roman, puisqu'il repose sur un élément de structure tout nouveau et sur un principe décoratif tout à fait différent. C'est peut-être aller un peu loin; car l'arc boutant est une conséquence, un complément de la croisée d'ogives La séparation, néanmoins, est assez nette au point de vue décoratif. Quant au rôle de l'arc brisé, il ne faudrait pas trop l'amoindrir et perdre de vue ce qu'il donne de souplesse à la voûte; s'il a donné la stabilité au berceau roman, il a donné l'aisance aux croisées ogivales.

Relevons, en passant, une excellente définition du dernier système de voûtes Plantagenet : voûte en berceau à pénétrations soutenues sur les entrecroisements de branches d'ogives.

Un côté bien personnel de l'œuvre de M. Enlart, c'est qu'il étend son exposé des styles français, à leur exportation en Scandinavie, en Italie, en Espagne, en Orient (notamment l'île de Chypre) et, en le faisant, il utilise une série de découvertes par lesquelles il a illustré les débuts de sa carrière d'archéologue.

M. Enlart fait un curieux rapprochement, qui ne paraît pas dénué de fondement, quand il montre dans le pourtour du dôme d'Aix-la-Chapelle le prototype des travées de carolle alternées, quadrangulaires et triangulaires, qui caractérisent les déambulatoires de Paris et de Bourges, auxquels il faut ajouter ceux du Mans et de Tolède.

A propos de l'époque de la Renaissance, il envisage ce qu'aurait pu devenir l'architecture, si la renaissance classique ne s'était pas produite. Nous aimons à le citer.

« En ces conjonctures, il semblerait qu'on eût pu remonter vers les sources du système et de l'inspiration gothique et concilier la réforme nécessaire de l'art avec la conservation de traditions nationales, ou bien ne s'inspirer que de la science, du raisonnement et de l'étude de la nature pour créer un art de première main; mais la création d'un art original a toujours demandé des siècles d'élaboration; quant aux traditions de l'art français, il ne semble pas que personne ait alors soupçonné leur immense valeur, et la faute en fut aux artistes, qui les avaient laissé dégénérer, et aux amateurs, qui s'étaient laissé convaincre par les déclamations des humanistes, que l'idéal devait se résumer dans l'imitation de l'antiquité. »

Ces quelques lignes renferment toute une doctrine excellente, selon nous, qui éclaire la question de la valeur esthétique des styles qui se partagent le passé de la France et les préférences de nos contemporains. Elles donnent une idée de l'esprit judicieux qui préside à l'ensemble du grand ouvrage de M. Enlart, si bien commencé par ce gros et substantiel volume de plus de 800 pages, fort bien illustré.

L. Cloquet.

---

ÉTUDE SUR L'ÉVOLUTION DES FORMES ARCHITECTURALES, par J. de Waele. Bruxelles, Lambertin, 1902.

Le Conseil de perfectionnement de l'enseignement du dessin en Belgique, réuni naguère par M. le Ministre De Bruyn, a élaboré un programme d'importantes réformes à apporter à l'*enseignement des Académies des Beaux-Arts*. En ce qui concerne l'étude de l'architecture, le Conseil s'est rallié aux propositions du soussigné [1], tendant

1. *Conseil de perfectionnement de l'enseignement de l'art du dessin*. Session de 1896-1897. Procès-verbaux, etc. Bruxelles, E. Daem, 1898, p. 39.

à élargir libéralement la place faite aux divers styles historiques, et à admettre, dès le début des études, à côté des *ordres* antiques, les éléments architectoniques des styles modernes. D'après le nouveau plan d'études, les élèves auraient à envisager tout d'abord les exemples variés correspondant aux divers organes élémentaires d'architecture : colonne, pilier, platebande, fronton, pignon, arcade, voûte, porte, fenêtre, corniche, etc. Ils s'approprieraient ainsi, dans leurs types historiques les plus nobles, les moyens de structure qui forment les ressources et le patrimoine du technicien moderne. Ils deviendraient des constructeurs et des hommes de goût avant de s'inféoder à un style déterminé, ou de concevoir un art plus ou moins personnel.

Telle est l'importante réforme que nous avons eu le bonheur de voir adopter en principe. Pour la faire pénétrer dans la pratique, il reste à former une série appropriée de dessins à substituer aux modèles surannés de Vignole, dessins reproduisant les types traditionnels et élémentaires de la construction architectonique, développés chacun dans le sens de l'expression de son époque.

Cette collection considérable et précieuse reste à faire, disions-nous ; nous nous trompons, elle est commencée, sinon entièrement faite. Les quelques 200 dessins exécutés avec tant de talent par M. J. de Waele et reproduits en charmantes vignettes dans l'élégant album dont nous avons transcrit plus haut le titre, peuvent être adoptés comme le noyau de la série à fournir aux écoles de Beaux-Arts, du moins pour ce qui concerne les types développés dans le sens décoratif. Monsieur de Waele est un habile professeur de dessin architectural, attaché à l'Académie et à l'École de Génie civil de Gand ; c'est un dessinateur de talent ; les figures qui illustrent son livre en une série méthodique sont traitées dans la manière pittoresque ; ce sont des rendus d'après la photographie, rappelant les remarquables dessins de M. Raguenet, dans ses excellents *Petits édifices historiques ;* ils sont conçus spécialement au point de vue du relief décoratif. Le relief orné préoccupe au-dessus de tout l'auteur, qui a le sens artistique très affiné et développé ; la prédilection pour la plastique est même si intense chez lui, qu'il incline à en faire dériver, dans ses contours essentiels, la composition architectonique elle-même.

Dans le texte qui accompagne les jolies vignettes, il développe une théorie architecturale qui a pour base le relief considéré comme facteur essentiel des formes d'édifices ; le relief général conçu *a priori* devrait, si nous le comprenons bien, être le point de départ de la composition.

Il rappelle l'évolution historique des formes traditionnelles et nous fait entrevoir la suite et l'avenir de cette évolution, qui consisterait, selon ses vues, dans l'imitation de l'effet des reliefs traditionnels imités, comme masses, dans les organes des constructions futures.

Nous avouons éprouver quelques difficultés à comprendre et à admettre les vues de notre savant confrère et surtout sa méthode d'élaboration d'un projet, telle qu'elle est appliquée à la gare de Tervueren. Mais on ne peut qu'approuver sa manière de comprendre l'étude du dessin, et le conseil qu'il donne aux architectes, de s'attacher à ce qu'il appelle la troisième dimension. Il résume sa pensée en ces termes excellents : « Se représenter sous les trois dimensions l'objet qu'on étudie, l'esquisser avec indication des saillies et traduire le croquis préalable à l'aide de dessins conventionnels, semblent les étapes logiques de la composition des formes. »

L. Cloquet.

## Périodiques.

BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, année 1901, Madrid.

D. Vicente Lamperez poursuit, dans cette revue espagnole, ses excellentes études sur différents monuments d'architecture chrétienne, — et D. Narcizo Sentenach ses recherches sur les peintures anciennes du Musée du Prado. Cette année, encore, on est redevable à D. Enrique Serrano Fatigati de bonnes études sur les sculptures romanes et gothiques, conservées dans la péninsule. Puis, voici un article de D. Antonio Canovas del Castillo y Vallejo, sur le monastère de Lupiana, à Guadalajara ; une étude de D. Pelajo Quintero sur les stalles si intéressantes de la cathédrale de Séville, — et une conférence de D. Narciso Sentenach sur la fameuse mosquée de Cordoue. L'art industriel, rarement traité dans le *Boletin*, y figure, cette fois, grâce à D. Rafael Ramirez de Arellano ; les recherches du même savant, sur des artistes ignorés ou peu connus, s'y poursuivent, pour l'utilité d'un grand nombre de travailleurs ; enfin, D. Eugenio Escobar y fait une histoire succincte des travaux exécutés dans la cathédrale de Coria. — Voilà pour la section des *Beaux-Arts*.

Dans celle des *Excursions*, Avila, le monastère de San Jeronimo de Valparaiso, les ateliers de M. Lazaro et les monuments de Guadalajara sont rapidement passés en revue par D. Alfonso

Jarra, D. Ramirez de Arellano, D. N. S. et D. Enrique S. Fatigati.

A noter, dans la section des *Sciences historiques et archéologiques*, le vocabulaire des mots techniques par D. Rafael Ramirez de Arellano, — les notices pour l'histoire de l'architecture en Espagne, par D. Pedro A. Berenguer et le monastère de Ripoll par D. José de Igual.

Nous consacrerons d'autres notes bibliographiques à celles de ces études dont les auteurs nous ont envoyé des tirés-à-part.

E. R.

## LES ARCHIVES RELIGIEUSES DU PAYS POITEVIN.

PARMI les publications périodiques relatives à l'archéologie religieuse, il faut signaler, comme une des plus méritantes, l'organe mensuel du Musée-archives Saint-Martin, nouvellement inauguré. Le n° 3, que nous avons sous les yeux est surtout consacré à notre regretté collaborateur Mgr Barbier de Montault, dont il donne la bibliographie. Signalons, en outre, d'instructifs dessins relatifs à Sainte-Radegonde et à Saint-Hilaire de Poitiers, ainsi qu'à l'église de Sainte-Soline (XII^e-XIII^e siècle.)

L. C.

## L'ART SACRÉ.

Nous avons entretenu récemment nos lecteurs de l'excellente revue : *L'Art sacré*. Nous y revenons volontiers pour signaler un article d'un maître : la monographie de l'église de Brou par M. P. Besnard, qui l' a illustrée de beaux dessins de sa main. L'étude historique de ce merveilleux monument a été faite abondamment par MM. Baux et Charnet, mais il restait beaucoup à dire au point de vue artistique et nous sommes heureux de voir ce sujet traité par un auteur absolument compétent. On sait que l'église de Brou contient les vitraux les plus remarquables peut-être du XVI^e siècle. Rien de plus intéressant que cette étude d'un peintre verrier, qui nous parle des anciens vitraux et se donne la peine d'en dessiner un pour corroborer son texte. M. Besnard donne aussi d'excellents dessins d'architecture des spécimens du riche pavement du sanctuaire, qui remonte à la même époque, et une fort belle reproduction des stalles célèbres de Brou.

L. C.

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Bonnefon (J. de). — Art chrétien : Visages divins.— Élégant album, gr. in-8° obl., cont. 55 images de Jésus-Christ d'après les maîtres, fr. 3.50.

Bray (L.). — Le Beau. Essai de l'origine et de l'évolution du sentiment esthétique. — In-8°, 292 pp. Paris, Alcan, 1902.

Desvaux (L'abbé A.). — A travers le passage normand. (Excursion de la Société hist. et archéol. de l'Orne, 1901.) Broch. in-8°, illustrée, 24 pages. Alençon, 1902.

* Enlart (C.).— Manuel d'architecture française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance, 1re partie, *Architecture*. I. *Architecture religieuse*. — 800 pp. Paris, Picard, 1902. Prix : 15 fr.

* Guibaud (J.). — L'Église et l'origine de la Renaissance. — In-8°, 339 pp. Paris, V. Lecoffre.

Jacquot (A.). — Essai de répertoire des artistes lorrains sculpteurs. — In-8°, et fig. Paris, Plon-Nourrit.

Jarry (E.). — La crypte de la chapelle du Chateau de Montargis, dans les *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1er et 2me trimestres de 1900.

La Picardie historique et monumentale. — Arrondissement de Montdidier, ville de Montdidier, notice par le baron X. de Bonnault d'Houët; canton de Montdidier, notices par R. de Guyencourt; canton de Rosières, notices par Ch. Duhamel-Decéjean. — In-4°, Paris, Picard.

Lassus (L.). — Construction et restauration des églises au point de vue de la solidité, de l'art et de l'histoire. — Examen des principales églises de l'ancienne province ecclésiastique d'Auch, construites ou restaurées principalement au XIXe siècle. — In-8°. Auch, Foix.

* Marignan (A.). — Histoire de la Sculpture en Languedoc du XIIe et du XIIIe siècle. — Gr. in-8° 140 pp. Paris, Bouillon, 1902. Prix : fr. 8.

Martin-Sabon (F.). — Catalogue des photographies archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France, et dans les provinces de Picardie, Normandie, Bretagne, Touraine, d'après les monuments, églises, chateaux, etc. — In-8°, Paris, Giraudon.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque ( ) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Mély (F. de). — Le saint Suaire de Turin est-il authentique? Les représentations du Christ a travers les ages. — In-8° de 96 pages et 52 gravures. Paris, Ch. Poussielgue, éditeur.

Merlet (R.) — L'ancienne chapelle de Notre-Dame-sous-Terre et le puits des Saints-Forts dans les cryptes de la cathédrale de Chartres. — Petit in 8°, Chartres, Garnier.

* Normand (Ch.). — L'œuvre de sauvegarde et d'étude des monuments.— Gr. in-4°, nombreuses pl. et grav. Paris, Imprimerie Nationale aux Bureaux de l'*Ami des Monuments et des Arts*, s. d., 1902.

Roulin (Dom Eugène). — L'ancien trésor de l'abbaye de Silos.— 16 planches hors texte et 20 figures dans le texte, VII-125 pp., grand in-4°. Paris, Leroux, 1900.

Vitry (Paul). — Michel Colomb et la sculpture française de son temps. — In-8°, de 532 pp., Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts.

Le même. — Les apotres d'Antoine Juste a la chapelle du chateau de Gaillon, dans le *Bulletin monumental*, nos 3 et 4, 1901.

### Allemagne.

Brockhauss (Heinrich). — Forschungen uber florentiner Kunstwerke. — Leipzig, F. A. Brockhauss, 1902.

* Geiges (F.). — Les anciens vitraux de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. — Herder, libr. éditeur à Fribourg, 1902.

Justi (L.).— Konstruierte Figuren und Kœpfe unter den Werken Albrecht Durers. — In-4°, 71 pages, 8 planches et 27 vignettes. Leipzig, Karl W. Hierseman, 3, Königsstrasse. 20 Mark.

Lindener (A.). — Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. — In-8° avec 10 pl. et 25 ill., Strassburg, Heitz.

Meyer (A.-G). — Die certosa bei Pavia. — In-folio, Berlin, Spemann.

Pauli (G.). — Venedig. — In-8° avec 128 grav. Leipzig, Seemann.

Peltzer (A.). — Deutsche Mystik und deutsche Kunst. — In 8°, Strassburg, Heitz.

Redlich (P.). — Cardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle (1520-1541). Eine kirchen-und kunstgeschichtliche Studie. — In-8° Mainz, Kirchheim.

Ritter von Essenwein (Dr. A.). — Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum heiligen Gereon in Köln. — In-f° 21 pages et 36 planches. Leipzig, Karl W. Hiersman, Königsstrasse, 3. 160 Mark.

Steinmann (Ernst). — Die Sixtiner Kapelle (Erste Band). — Munchen, Fr. Bruckmann, 1901.

Warburg (A.). — Bildniskunst und Florentinische Burgertum. — Leipzig, Hermann Seemann, 1902.

## Angleterre.

Addis (M. E. L.). — Scottish abbeys and cathedrals. — 26 planches. In-8°, London, Stock, 1901.

Barnard (J. P.). — Companion to English history (middle ages). Edited by F. P. B. — 96 planches. In-8°, Oxford, Clarendon Press, 1902.

Bayliss (Sir W.). — Five great painters of the Victorian era : Leighton, Millais, Burne-Jones, Watts, Holman-Hunt. — 22 illustr. In-8°, London, Sampson Low, 1902.

Brown (J. W.). — The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence : a historical, architectural and artistic Study, with ground-plans and illustrations. — In-4°, Edinburgh, Schulze, 1902.

Brownell (W. C.).— French art, classical and contemporary. — 2e éd. illustr., in-8°, Westminster, Constable, 1902.

Bumpus (T. F.). — Holidays among the glories of France : her cathedrals and churches. — 94 illustr. In-8°, London, T. B. Bumpus, 1902.

Cust (A. M.). — The ivory workers of the middle ages. — 37 illustr. In-8°, London, Bell, 1902.

Cust (R. H. R.). — The pavement masters of Siena (1369-1562). — 26 illustr. In-8°, London, Bell, 1901.

* Dalton (O. M.).— Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the department of British and mediæval antiquities and ethnography of the British Museum.— Grand in-4° carré, XXIV-186 pp., 35 planches hors-texte et nombreuses figures. Londres, 1901.

Dewick (E. S.). — Roxburghe Club. The Metz Pontifical : a manuscript written for Reinhold von Bar, bishop of Metz (1302-16). — 100 planches dont 4 en coul., in-fol., London, 1902.

Forrer (L.). — Biographical dictionary of medallists, coin, gem and seal engravers, mint masters, B. C. 500 — A. D. 1900. Vol. I, tiré à 100 exemplaires seulement. Illustr. In-8°, London, Spink, 1902.

Gower (Lord R.). — The Tower of London.— Illustr. dont 80 photograv. 2 vol. In-8°, London, Bell, 1901-2.

Graham (A.). — Roman Africa: an outline of the history of the Roman occupation, based upon inscriptions and monumental remains. — 30 planches et 2 cartes. In-8°, London, Longmans, 1902.

Hall (R. N.) et Neal (W. G.). — The ancient ruins of Rhodesia (Monomotapae Imperium). — 70 illustr. In-8°, London, Methuen, 1902.

Headlam (C.). — The story of Chartres. Illustrated by H. Railton. — 35 illustr. In-8°, London, Dent, 1902.

Heywood (W.). — A pictorial chronicle of Siena. [Les *Tavolette*]. — 8 planches. In-8°, Siena, Torrini, 1902.

Hope (W. H. St. J.). — The abbey of St. Mary in Furness, Lancashire. — 30 planches et 4 plans. In-4°. Kendal, Wilson, 1902.

Hurry (J. B.). — Reading Abbey.— 15 planches. In-4°. London, Stock, 1901.

Lanciani (R.). — New tales of old Rome. — Illustr. In-8°, London, Macmillan, 1902.

Legg (J.-W.) et Hope (W. H. St. J.). — Inventories of Christchurch, Canterbury ; with historical ... introductions and illustrative ... documents. — Plan. In-8°, Westminster, Constable, 1902.

Leslie (E. W.), S. J. — A catholic guide to Westminster Abbey. — 22 illustr. In-8°, London, Sands, 1902.

Palliser (F. B.). — History of lace, revised... under the editorship of M. Jourdain and A. Dryden. — 266 illustr. In-8°. London, Sampson Low, 1902.

Pedrick (G.). — Monastic seals of the XIIIth century. — 51 planches. In-8°, London, De la More Press, 1902.

Perkins (T.). — The cathedral church of Amiens. A short history and description of its fabric. — 57 illustr. In-8°, London, Bell, 1902.

Read (C. H.). — British Museum. The Waddesdon bequest. Catalogue of the works of art bequeathed ... by baron F. Rothschild, 1898. — Illustr. dont 56 heliograv. In-4°, London, 1902.

Scott (Leader). — Filippo di Ser Brunellesco. — 41 planches. In-8°, London, Bell, 1901.

Sheppard (E.). — The old royal palace of Whitehall. — 39 illustr. In-8°, London, Longmans, 1902.

Thomas (J.). — The Pantheon at Rome : who built it ? — Illustr. In-8°, London, Swan Sonnenschein, 1901.

Turbervill (J. P.). — Ewenny priory, monastery and fortress. — 13 illus. In-8°, London, Stock, 1901.

Wallis (H.). — The art of the precursors : a study in the history of early Italian majolica. — Illustr. In-8°, London, Quaritch, 1901.

## Italie.

Baciocchi (Maria). — Il chiostro Verde et la cappella degli Spagnuoli. — In-16, Firenze Fr. Lumachi.

Battaglia (Eliseo). — Quadri della Passione. — Firenze, Libreria editrice.

Clerissac (P. Umberto). — Il Beato Angelico e il soprannaturale nell' arte. — In-16, con incisioni. — Firenze, Fr. Lumachi.

Giglioli (Odoardo H.). — A Prato. Impressioni d'arte. — In-16 con incisioni, Firenze, Fr. Lumachi.

Gerspach. — Gli affreschi nella chiesa di S. Maria al Foro romano. — Roma, Desclée, Lefebvre e C^ia, 1902.

Moro (Giovanni).— Fra Benedetto miniatore ? Contributa alla storia della miniatura nel secolo XV. — In-4°, Firenze, Fr. Lumachi.

Paladini (Carlo). — San Francesco d'Assisi. — Firenze, Rassegna Nazionale.

Storia del vero ritratto della Fornarina, dipinta da Rafaello Sanzio da Urbino, nonchè quella di altri due principalissimi quadri pure dipinti dal Sanzio e tutti e tre finora creduti smarriti. — In-8°, Bologna, Bocchi.

## Espagne.

* Gudiol (J.). — Nocions de arquelogia sagrada catalana — In-8°, 647 pp. Vich, 1902.

* Romea (D. Vicente Lamperez). — Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura christiana espanola. — 52 pp. Madrid, 1901.

* Fatigati (D. Enrique Serrano). — Escultura romanica en Espana. — 66 pp., 13 pl. hors texte, Madrid, 1900.

## Danemark.

Loffler (J.-B.). — Ruinerne af vitskol klosterkirke undersogte psa Foraust af national museets anden Afdeling. — In-folio. Kobenhavn, Reitzel.

## Belgique.

* Waele (J. de). — Étude sur l'évolution des formes architecturales. — Bruxelles, Lambertin, 1902.

**Chronique.** SOMMAIRE : UN ARCHITECTE. — LES ESCALIERS DU PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN. — LE CAMPANILE DE SAINT-MARC. — LA MAITRISE DE SAINT-GERVAIS. — VITRAUX. — L'EXPOSITION D'ART ANCIEN A BRUGES. — NOUVELLES : Croix triomphale ; École Saint-Luc ; Monument d'Avignon ; Ruines de Villers et d'Aulne ; Le Musée de Dijon ; Congrès à Troyes.

## Un architecte.

NOUS n'avons pas souvent l'occasion de faire des emprunts au *Figaro*, mais comme ce journal contient de tout on ne s'étonnera pas trop d'y rencontrer quelques réflexions excellentes, que M. Beaunier traduit d'un périodique anglais.

« Le *Studio* publie un intéressant article sur W. H. Bidlake, un architecte de Birmingham qui a de bonnes idées. Il faut louer ce constructeur d'avoir compris la formule gothique et d'avoir eu foi dans cette doctrine d'art qui est la plus féconde et la plus rationnelle qu'il y ait. M. Bidlake a construit des églises. Mais il a encore le mérite de voir que cette esthétique (lisez : ce style) était applicable aussi à l'architecture civile, à la « construction domestique » — appliquant « aux besoins du propriétaire, au site et aux matériaux dont on disposait » les règles anciennes. Règles anciennes qui sont avant tout rationnelles. Conséquemment, l'architecture de M. Bidlake, gothique d'origine, est essentiellement pratique.

« M. Bidlake exhorte ses élèves à éviter, avant tout les traits caractéristiques. La maison idéale, suivant lui, ne doit pas porter de trace d'effort dans la construction, son architecture ou ailleurs. Dans la vie de famille, les vertus héroïques sont superflues, les vertus domestiques sont essentielles. Il en est de même pour une maison. Le repos doit être la note dominante partout. La maison est un port de refuge pour son occupant. Pour l'homme qui rentre chez lui après une journée de travail, se trouver en présence de quelque invention brutale ou criarde, due à l'originalité fâcheuse de quelque architecte, est un grand malheur, et les nervures de cuivre et les ondulations qui entourent la cheminée et les voussoirs, qui ponctuent les arches de certaines maisons, ne peuvent être qu'une torture pour un homme sensible.

« Certes, nous voilà loin du gothique tel que le conçurent Michelet et Victor Hugo. Ceux-ci, les Romantiques, virent de la fantaisie audacieuse et du lyrisme où il n'y a réellement que du rationalisme. Les architectes d'aujourd'hui se trompent en demandant aux Grecs et aux Romains leurs principes de construction. C'est au gothique qu'il faut s'adresser, — mais au gothique vrai ! Car les Gothiques ne furent pas autre chose que des hommes qui avaient trouvé le plus juste et le plus normal principe de construction [1]. »

## Les escaliers du Palais de Justice de Rouen.

ON est occupé à refaire l'un des escaliers du merveilleux palais de justice de Rouen, ce chef-d'œuvre des XVe et XVIe siècles. A l'entrée des deux ailes servant à la cour d'appel et au tribunal civil, ont été construits, en 1836, par l'architecte Grégoire, deux de ces vastes escaliers dont les degrés, croissant de haut en bas en largeur et en profondeur, envahissent les abords de l'édifice de leur ampleur étalée. Ces degrés n'ont pas duré trois quarts de siècle, qu'ils sont déjà ruinés par le temps, et l'un de ces vastes perrons, celui du tribunal civil, a été démoli ; il ne sera pas reconstruit tel qu'il était. Dans la partie située entre le Palais et l'une des portes donnant sur le rue aux Juifs, au débouché de la rue Thouret, s'élève, en remplacement de la grille qui faisait bordure, un mur d'eschiffre à gradins, soutenant les degrés du nouvel escalier. Et le public, et les artistes, et les journalistes, notamment le *Courrier de l'Art*, de maudire l'architecte, et de prétendre que tout le passé, quel qu'il soit, des édifices anciens, est sacré, qu'on n'a le droit de rien changer à ce que nous ont légué nos aïeux, etc.

Nous pensons qu'on exagère ici des préceptes excellents, mais qu'auraient dû suivre les premiers ceux qui ont élevé ces absurdes escaliers à la moderne devant le bijou fouillé, dont ils ont gâté l'effet, en introduisant cet élément à grande échelle. Du moment que l'escalier de 1830, qui fut un intrus, n'a pu tenir un siècle, par quel fétichisme veut-on en renouveler l'anachronisme ? C'est ce que M. Lefort a fort bien exposé à un correspondant du *Journal des Arts*.

« L'architecte du siècle dernier, dit-il, détruisit délibérément l'escalier d'angle dont l'existence remontait à 1612, soit à plus de deux siècles, pour lui substituer cet escalier central, répondant bien plus à la conception *romaine de symétrie* parfaite — divisant en deux parties égales la façade du palais et la grande salle des Pas Perdus —

1. *Figaro*, N° du mardi, 10 juillet 1902.

qu'à la syntaxe *gothique*, qui se complaît au contraire en une dissymétrie, d'origine *celtique* et *gauloise*.

« Pourquoi donc, maintenant que les goûts et les mœurs sont favorables à la restitution raisonnée des monuments anciens, dans leur intégrité première, aussi fidèle que possible, pourquoi ne pas revenir à la reconstruction du degré, tel qu'il avait été exécuté au lendemain même du XVI^e siècle qui avait vu l'épanouissement du merveilleux chef-d'œuvre commencé par Roger Ango ?

« L'architecte actuel eût volontiers même remonté plus haut et restitué le perron primitif de 1499 pour demeurer plus fidèle à la vérité archéologique. Malheureusement, il n'a trouvé, en dépit qu'il en eût et malgré toutes ses recherches, aucun document, aucune vue, aucun plan de ce premier état.

« Et très justement, il estime qu'en pareille matière, on ne saurait procéder par à peu près, suppléer par imagination, raisonnement ou imitation approximative aux éléments disparus.

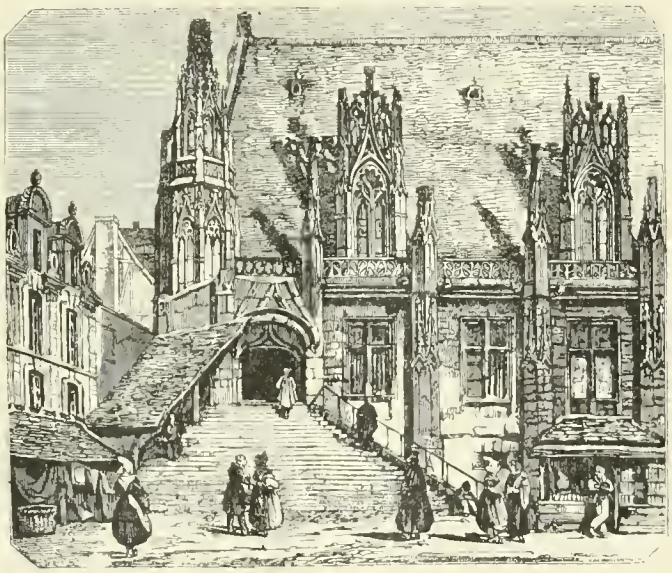
« Mais, si ceux-ci font défaut pour le perron de 1499, les documents sur l'escalier de 1612 abondent : dessins ou plans de Millin et de Pugin, estampe de Jolimont, d'autres gravures encore, dont l'authenticité ne saurait faire doute.

« M. Lefort a donc cette bonne fortune de pouvoir « restituer », et dans une intégrité parfaite, le degré *d'angle* qui, pendant plus de deux siècles, donna accès à nos pères dans cette vaste salle « des Procureurs » ; car cette nef splendide a été faite et voulue par son auteur, non pour être abordée dans son milieu, mais pour être vue de bout et d'un seul coup d'œil.

« Ceci n'est point contestable et n'est point sérieusement contesté.

« La critique devient acerbe et violente contre le mur crénelé qui cependant existait avec l'escalier d'angle qu'il avait d'ailleurs précédé, puisqu'il datait de 1514 !

« On lui reproche d'emprisonner à nouveau le Palais, d'enlever aux habitants des maisons voisines, comme aux



Escalier du Palais de Justice de Rouen.

passants de la rue aux Juifs, aux visiteurs qui, venant de la grosse Horloge, débouchent par la rue Thouret, la perspective charmante de cette cour, que leur laissait entière la grille actuelle.

« Peut-être, en effet, le mur paraît-il actuellement trop haut, dans la courte fraction reconstruite pour supporter le degré d'angle ? — Il n'en sera pas de même, lorsque, dans quelques années, après l'enlèvement inévitable de la grille, en bordure sur la rue aux Juifs, qui elle aussi menace ruine, le mur entier de 1514 aura été rétabli, ainsi que la belle porte aux Cerfs, démolie en 1831 et dont les restes imposants ont été transportés au musée d'antiquités.

« Alors, le Palais de Justice retrouvera son ancien aspect. Et l'on éprouvera, en entrant dans sa cour, où resplendit ce qu'il est permis d'appeler cette *joaillerie* de sculpture, — l'impression, que les artistes de l'époque voulaient produire, de surprise émerveillée et de vision inattendue. Car l'architecture gothique, par son amour du détail, sa passion du finement sculpté, n'est pas faite pour les grandes perspectives : elle demande à être vue *de près*. L'entrée du musée de Cluny atteste que telle était bien la compréhension artistique de cette admirable génération du XV^e siècle.

« La reconstitution de l'escalier d'angle, du mur dentelé, et de la porte aux Cerfs ne fera donc que rendre au Palais de Justice de Rouen ce que l'hérésie passagère de la génération de 1830 lui a ravi. »

Ces observations sont d'une justesse incontestable et prévalent contre les critiques.

Nous sommes ici d'accord avec le distingué correspondant du *Journal des Arts* qui signe *André Arnoult ;* il approuve hautement l'œuvre de M. Lefort, la restitution du mur crénelé comme celle du degré d'angle et invoque les dessins et les estampes de Millin, Pugin et Jolimont ; le correspondant du *Journal* signale un très beau dessin de Bonington, gravé sur bois par Jackson et publié dans le *Magasin pittoresque* de 1834. Nous le reproduisons ci-dessus. L. C.

## Le campanile de Saint-Marc.

N périodique comme le nôtre a le devoir de consigner cette catastrophe dans sa chronique. C'est le 14 juillet, à 9 h. ½ du matin que, par suite de crevasses malheureusement négligées, s'est écroulée cette tour inoubliable, connue du monde entier, qui faisait partie de la physionomie de la cité des lagunes, détruisant la fameuse loggetta des Procurateurs.

Ce malheur a-t-il été provoqué par le mouvement du sol, ou par une secousse de la terre? Toujours est-il que depuis lors un léger tremblement de terre s'est produit à Venise. Les journaux annoncent même que le clocher de San Stefano penche de plus en plus et que sa chute est attendue. Il est impossible de sauver la cloche qui fut rapportée de Constantinople par le doge Francesco Morosini. Les maisons environnantes ont été abandonnées. L'église San Giovanni, San Paolo également en mauvais état, a été fermée temporairement. La cité des lagunes serait-elle compromise ?

Quoi qu'il en soit, il paraît que la catastrophe est due avant tout à l'incurie. Dès l'année 1878, l'architecte Vendrasco l'aurait prévue et aurait fait des efforts opiniâtres pour la prévenir; il eut même à subir des disgrâces et jusqu'à la destitution pour sa vaillance éclairée. Il surveillait le monument; le matin du jour fatal, il écrivait: « le campanile n'en a plus que pour quelques heures ». Depuis deux jours, une fêlure s'était montrée.

La lézarde ne présentait, d'après les architectes, aucun danger. Elle montait depuis la loggetta jusqu'à la cinquième fenêtre ; elle avait donc une vingtaine de mètres de hauteur, du côté de la tour de l'Horloge que surmontent les deux Vulcains de bronze annonçant les heures depuis tant de siècles.

A peine avait-on évacué une partie de la place, un peu après neuf heures et demie, que l'on vit sortir de la crevasse, à mi-hauteur de la tour, — c'est-à-dire à 45 mètres de hauteur environ, — un filet de poussière, et instantanément toute la masse de la tour s'abattit sur ses fondations, dans un amoncellement de décombres fumant.

L'église Saint-Marc resta intacte, mais l'angle du palais royal, du côté de la lagune, et les deux premières arcades des Procuraties, qui vont vers le café Florian, furent gravement endommagés.

L'emplacement de la tour fut transformé en une pyramide de ruines informes, ayant quinze mètres de hauteur, avec une base énorme de moellons et de pierres bouleversées qui avaient détruit la loggetta et les statues de bronze de la Paix, d'Apollon, de Mercure et de Pallas, les bas-reliefs fameux de Sansovino et les portes de bronze.

Par contre, les belles portes de bronze exécutées, en 1750, par Antoine Gaio sont restées presque intactes. On espère sauver aussi les tableaux du Tintoret et de Schiavone, qui se trouvent dans la partie de la *loggetta* restée debout.

L'ange d'or qui surmontait le sommet du clocher a été projeté au seuil de la porte centrale de la basilique. Celle-ci, heureusement, a été miraculeusement préservée, ainsi que le palais des Doges.

Le campanile, haut de 98 mètres, construit en 888, avait été reconstruit en 1329, restauré au XV^e siècle ; l'étage des cloches était du XVI^e siècle. Il n'était pas élégant ; la masse uniforme qui se dressait carrée, grise et aveugle jusqu'à l'étage des cloches, était bien rude d'aspect, et la partie ajourée, avec ses deux galeries disparates et mal combinées au point de vue de l'échelle décorative, était bien médiocre, avec une répétition d'étages constituant une sorte de pléonasme ; enfin la pyramide avec sa bordure blanche bordant les pierres triangulaires n'était rien moins que monumentale, mais, vue à distance, elle offrait une grandeur d'allure où ces défauts disparaissaient.

## La maîtrise de Saint-Gervais.

N sait qu'à la suite de l'avènement d'un nouveau curé en l'église Saint-Gervais, de Paris, M. Charles Bordes, le vaillant maître de chapelle de cette paroisse, et son groupe célèbre de chanteurs ont été priés d'abandonner le jubé, qui, grâce à leurs persévérants efforts, était devenu, pour toute la France catholique, un enviable modèle... Dix ans d'un travail uniquement guidé par le désir de se conformer à l'esprit liturgique et aux décisions de l'Eglise ; l'instauration de la grave et sereine musique palestrinienne et de la majesté profonde du plain-chant, enfin imposé à la masse des fidèles : tout cela, comme le dit le journal « *Le XX^e siècle* », a compté pour zéro aux yeux d'un curé assurément animé de louables intentions, mais peu initié sans doute aux choses d'art religieux, et peu au courant des instructions si souvent et si formellement promulguées par l'autorité romaine (1).

Le congrès de Bruges, et les concerts que la *Schola Cantorum* a donnés en Belgique cet été, ont été une consolante manifestation pour M. Bordes et ses collaborateurs, une manifestation du

1. On nous a assuré que c'est la présence de dames au jubé qui aurait été le motif de la mesure d'exclusion dont on se plaint. S'il en était ainsi, la mesure que l'on critique serait conforme à l'esprit de l'Eglise. N. D. L. R.

bon goût, un précieux et vigoureux stimulant pour les craintifs, une révélation pour les non initiés.

Le groupe dirigé par Bordes reste vivant et ne se trouve nullement atteint ; il s'appellera « Chanteurs de la *Schola* », et ne continuera pas moins à faire propagande, avec plus d'énergie que jamais, en faveur des vrais principes de la musique sacrée. Bordes est de ceux dont l'obstacle décuple l'énergie ; et, en fin de compte, les paroissiens de Saint-Gervais seront les seuls à souffrir de la fantaisie de leur pasteur.

Si la question de la musique sacrée ne semble pas, en général, entrer dans les préoccupations des autorités épiscopales, il est d'heureuses exceptions. En Belgique, nous voyons Mgr de Tournai accorder ses encouragements à la splendide maîtrise de sa cathédrale et Mgr de Liége suivre avec intérêt les projets réformateurs du maître de chapelle de Saint-Paul. En France aussi, quelques évêques n'hésitent pas à se prononcer nettement en faveur de la bonne doctrine et des ordonnances romaines. L'un d'eux, Mgr Herschler, évêque de Langres, vient de publier, dans la revue *l'Art et l'Autel*, un plaidoyer ardent et généreux dont la lecture ferait utilement réfléchir les prêtres enclins à mêler le théâtre à la religion. Jadis un autre prélat de France applaudissait, en cette même église de Saint-Gervais, d'où on les bannit aujourd'hui, à l'effort et à la réussite de Bordes et de ses collaborateurs. Il est bon de rappeler, pour confirmer les tièdes et les hésitants, qu'ainsi tous les prélats qui se préoccupent de la question musicale, ont reconnu l'excellence du programme des chanteurs de Saint-Gervais et de la *Schola*. Un rappel du Décret de la Congrégation des Rites de 1894 serait, en fin de compte, le seul moyen de réveiller les énergies et de rectifier les idées fausses.

Nous reparlerons des assises musicales de Bruges et des succès qui y a obtenus M. Bordes.

## Vitraux.

LE Cercle St-Martin de Hal a célébré son jubilé de 25 ans en faisant don à la collégiale d'un grand vitrail confié à M. Joseph Casier, l'artiste qui continue si dignement les traditions de feu le baron Bethune, le restaurateur de l'art chrétien en Belgique.

Ce vitrail, placé au-dessus du portail principal de l'église, s'aperçoit donc de la grande nef et du chœur.

Autrefois d'anciens vitraux décoraient le pourtour de l'église. MM. le baron Bethune et Arthur Verhaegen en étudièrent les débris et furent heureux de pouvoir reconstituer les deux plus grandes verrières. Plus tard, M. Verhaegen plaça au chevet un vitrail, don de Sa Majesté la reine des Belges ; feu M. Osterrath plaça également deux vitraux dans le pourtour. Les autres sont l'œuvre de M. Joseph Casier ; le dernier, placé il y a un an à peine, reproduit d'heureuse façon l'Arbre de Jessé ; c'est un don de M. le vicomte et de Mme de Ghellinck d'Elseghem Vaernewyck.

Le nouveau vitrail est venu admirablement compléter cet ensemble. Don de la *Sodalitas Martiniana*, il reproduit les principaux épisodes de la vie de S. Martin. La collégiale de Notre-Dame de Hal a été consacrée de temps immémorial à saint Martin ; sa statue brille au-dessus du maître-autel. Ce vitrail est d'une coloration riche et harmonieuse et d'un dessin fort beau, de grand style.

*Au bas* de la verrière : S. Martin, à cheval, se dépouillant de son manteau pour couvrir un pauvre ; S. Martin convertissant sa mère, malgré l'opposition de son père ; — *au-dessus :* S. Martin, sacré évêque par S. Hilaire ; S. Martin évêque embrassant un lépreux et le guérissant par un miracle ; — dans le tympan, des fleurs et des anges portant l'invocation : *Sancte Martine, ora pro nobis*, et la célèbre devise du Saint : *Non recuso laborem.*

Au point de vue technique, l'artiste, d'accord avec les indications de la Commission royale des Monuments, s'est inspiré, dans la coloration, des anciens vitraux de la collégiale ; les tons clairs et rouges y dominent sur fond bleu foncé. Bref, c'est une œuvre pleinement réussie qui fait honneur à M. Casier et qui prouve que l'atelier de vitraux peints, fondé à Gand par le baron Bethune, il y a un demi-siècle, se trouve en bonnes mains et continue à suivre les principes d'art de son illustre fondateur.

## L'Exposition d'Art ancien à Bruges.

DANS cette idéale cité de Bruges, sur laquelle les siècles modernes semblent n'avoir point passé, à deux pas du fameux Hôpital de St-Jean, où tout amateur d'art, quel que soit son pays, est allé admirer les chefs-d'œuvre de Memling, à l'ombre de la haute flèche si flamande de l'église Notre-Dame, s'élève le manoir seigneurial de Gruuthuuse. Il est bien médiéval d'allure et bien pittoresque d'aspect. Il offre un beau pignon fort connu, tout en brique et richement décoré de cette grande arcade trilobée, qui est un des traits de l'architecture flamande, comme nous le rappellerons en analysant dans notre prochaine livraison le récent ouvrage de M. le chan. Duclos sur les maisons de Bruges.

On ne peut oublier, quand une fois on l'a vue, sa tour d'escalier, au couronnement fantastique; c'est, portée par-dessus un toit en pavillon, sur des arcades et de sveltes colonnettes, une terrasse à balcon, à laquelle accède une fine tourelle accolée. Cette bizarrerie d'un effet vertigineux est, paraît-il, la reproduction fidèle d'une disposition ancienne. Selon l'usage dans les manoirs flamands, l'escalier en colimaçon se dresse à l'intersection de deux vastes ailes, qui contiennent les locaux de l'hôtel.

L'une de ces ailes, la plus basse, contenait les communs ; on y voit une cheminée colossale abritant une chaudière de bronze capable de contenir un millier de litres de liquide. On voit, dans les salles basses, d'autres remarquables cheminées, une surtout au linteau richement historié. Le bâtiment principal offre au-dessus du rez-de-

chaussée trois étages; le dernier, compris sous le comble, est éclairé par de grandes lucarnes de pierre, établies en arrière d'une balustrade. La grande entrée monumentale, qui est une composition compliquée, d'un style peut-être un peu trop français, donne accès par une porte bordée de fer au beau hall, commandant les salles d'honneur, et, par un degré de pierre très artistiquement conçu, aux appartements de l'étage. La restauration est l'œuvre de M. de la Censerie. La galerie suspendue, en chêne sculpté et polychromé, bordée de riches balustrades, le somptueux plafond de bois peint et doré, les masques élégants qui forment la retombée des arcades, le gracieux amortissement de l'escalier de l'étage, le pittoresque agencement de l'ensemble font de ce vestibule un remarquable morceau. Il serait trop long d'insister sur le bel aspect des salles aux pavements multicolores, aux plafonds de chêne richement décorés, aux monumentales cheminées. Disons seulement que plus beau local ne pouvait être rêvé pour la collection de merveilles qui y a été réunie, à l'occasion de l'Exposition de l'Art ancien, à la place même où jadis Louis Gruuthuuse avait installé sa bibliothèque, la plus riche des anciennes collections privées après celle du duc de Bourgogne.

Les antiquités qu'on y voit sont admirablement disposées. Le vestibule a été garni de deux vastes retables aux compartiments multiples, et, dans le fond, on a posé sur un affût très bas le vieux canon Vogheleer (XV^e siècle), auquel on a enlevé son allure menaçante en le noyant dans les plantes ornementales ; c'est un canon de 21, formé de douves de fer renforcées de cerclages, tout comme la fameuse *Dulle Griet* de Gand. Ailleurs nous trouvons des arbalètes ; elles sont parlantes et s'appellent : *Marguerite de Parme, Duc d'Albe, l'Horloge, La Reutte Catte.*

Entrons dans la grande salle du rez-de-chaussée. C'est un trésor, un amas de merveilles, un choix fait parmi les chefs-d'œuvre de l'art belge ancien, en ses diverses branches. On trouve là les pièces célèbres de l'incomparable trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur ; et, parmi ces joyaux, des chefs-d'œuvre du Frère Hugo, d'Oignies. Nous n'allons pas décrire aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* ces monuments de l'orfévrerie, depuis longtemps connus. Rappelons seulement le calice admirable qui porte la signature du maître, la croix-reliquaire à double traverse, ornée de gemmes insérées parmi le plus délicieux fouillis de filigranes fleuris à l'aide de ravissantes folioles étampées. Dès 1884, l'écrivain de ces lignes avait signalé [1] l'analogie qu'offre, avec la croix de F. Hugo, celle de la cathédrale de Tournai ; ce n'est pas sans satisfaction qu'il constate que les savants ordonnateurs de l'Exposition de Bruges ont placé les deux croix côte à côte, non pas sans doute sans intention, dans leurs vitrines comme dans leurs catalogues.

L'Exposition de Bruges est d'ailleurs redevable à la célèbre collection d'Arenberg de plusieurs objets de premier ordre, notamment : une croix en argent repoussé et ciselé, du XII^e siècle, en forme de tau, surmontée d'un titulus de même forme, où l'on serait tenté de voir l'origine des croix orientales à double traverse ; un autel domestique en forme de triptyque émaillé, provenant de l'évêché de Liége; l'attachante figure de S. Étienne, repoussée en demi-bosse, au milieu d'un panneau garni de précieux filigranes, typique et estimable spécimen de l'orfévrerie mosane au XIII^e siècle, que l'on trouvera reproduit plus

1. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 159.

loin [1]; un missel de la première moitié du XVI^e siècle, dont la reliure est ornée d'un Christ en majesté, au repoussé, en haut relief, dans un cadre que rehaussent des galons de cet émail brun qui distingue beaucoup de pièces de l'émaillerie mosane; un curieux reliquaire maxillaire; un grand reliquaire-ostensoir, aussi élégant que riche, rehaussé d'une série de figurines suggestives et empreintes d'une si profonde vénération pour les reliques qu'elles semblent garder, et

Vue de la Salle d'Exposition. D'après une photographie de M. Gecele, Bruges.

parmi lesquelles figure une ampoule remplie d'huile de S. Nicolas de Bari ; remarquons le gracieux pied de ce reliquaire, et notons sa ressemblance avec un pied de reliquaire que nous avons esquissé et que conservent les Dames de Rousbrugge à Ypres. La technique de ces deux supports, avec leurs colonnettes niellées, rappelle celle du gracieux *goblet-reliquaire* qui fait partie de l'œuvre du maître wallon. Ajoutons un joli reliquaire du XV^e siècle, une statuette de Ste Catherine, une croix-reliquaire et une croix proces-

1. Nous adressons nos remerciments à la Direction de l'Exposition brugeoise, qui a eu l'amabilité de nous prêter plusieurs clichés de son beau catalogue.

sionnelle du XV^e siècle et un ostensoir du XVI^e siècle, qui est un beau modèle pour l'époque. De même que les tableaux, dispersés à l'étranger, de nos grands maîtres flamands, sont venus faire escorte, dans les salles de l'hôtel provincial, à ceux que conserve le pays, l'œuvre de F. Hugo, représentée en grande partie dans le trésor du couvent de Namur, se voit ici quasi complétée par des joyaux qui sont venus la rejoindre : ce sont le précieux phylactère quadrilobé de Ste-Marie d'Oignies, exposé par l'église St-Nicolas de Nivelles, et qui est presque une réplique du reliquaire de S. André que possèdent les Sœurs de Notre-Dame (œuvre du moine d'Oignies) ; surtout deux superbes croix apparentées à celle que nous signalions tantôt parmi les chefs-d'œuvre de ce dernier ; nous voulons parler de la croix de Walcourt et de celle qu'expose Mgr le duc d'Arenberg.

S. Étienne, reliquaire en vermeil et cuivre doré. D'après une photographie de M. Geebele, Bruges.

A côté des deux groupes hors ligne offerts à l'admiration des visiteurs par les sœurs de N.-D. de Namur et par la maison d'Arenberg, il ne manque pas d'objets de premier ordre.

Il faut citer d'abord l'envoi superbe de Liége, ayant en tête le chef-d'œuvre de Gérard Loyet, ce reliquaire en or, offert, en don expiatoire, par Charles le Téméraire à la cathédrale de Saint-Lambert, après le sac des villes de Dinant et de

Liége ; nos lecteurs le connaissent, M. J. Helbig l'a décrit dans nos colonnes [1] ; puis vient le célèbre triptyque-reliquaire de la Vraie Croix, donné, en 1006, à l'église de Sainte-Croix par l'empereur S. Henri, qui l'avait, selon la tradition, reçu de Robert, roi de France.

Tournai a envoyé un petit objet fort précieux : la fameuse fibule dite de Childéric, à laquelle M. van de Walle a joint une fibule en forme d'abeille ornée de verroteries rouges, pareille à celles qui furent trouvées avec la précédente, en 1652, dans le tombeau du roi Franc et que conserve le Louvre ; puis la croix-reliquaire déjà citée et le beau reliquaire-ostensoir en cristal de roche des Carmélites rehaussé de filigranes, enfin, le « quignon » des Damoiseaux et des ivoires dont nous reparlerons.

L'église de St-Quentin d'Hasselt expose son bel ostensoir ogival; celle de St-Ghislain en Hainaut, la châsse de S. Ghislain avec ses figures symboliques en émail champlevé ; l'église de St-Charles d'Anvers, un beau reliquaire-ostensoir du XV^e siècle ; l'église de St-Martin d'Ypres, la fameuse croix de Thérouanne en cristal de roche, offrant à la croisée un émail translucide et remarquable par sa base élégante ; St-Michel de Louvain expose les trois ampoules aux saintes huiles qui figurent dans l'étude jadis consacrée ici par M. Helleputte aux Chrismatoires [2].

La cathédrale de Bruges exhibe sa remarquable crosse épiscopale émaillée du XIII^e siècle. La ville d'Ypres expose une curieuse plaque de bronze portant des sentences judiciaires, des mains d'infamie et des têtes de condamnés aux lèvres scellées d'un anneau.

A côté de ces joyaux d'art se trouvent exposés des objets d'une certaine perfection esthétique, de vrais modèles, tels le chandelier d'autel, style XII^e siècle, du duc d'Arenberg, les pyxides émaillées de MM. Van Goidsenhoven et Mathieu, le reliquaire-ostensoir de Mgr Simon, le très beau calice de S. É. le cardinal Goossens et celui de l'église St-Paul d'Anvers, le gracieux reliquaire-ostensoir de M^e Osterrieth, la croix d'autel de M. Cardon.

Avant de quitter les compartiments de l'orfévrerie, nous devons signaler, enfin, une série de collections d'insignes de corporations évoquant un souvenir de la récente Exposition liégeoise.

La ferronnerie est faite pour émerveiller les visiteurs ; nous ne pouvons entrer dans sa description. M. Goidsenhoven nous fait voir des spécimens superbes de serrurerie, M. Soil et M^me Mayer, de délicieux coffrets en fer, en bois recouverts de cuir ciselé et gravé. Les Hospices civils brugeois apportent aussi leur contingent.

Parmi les particularités les plus curieuses, figure un manuscrit du XVI^e siècle, portant à l'avers du plat de dessus de la reliure l'*ex-libris* de Johan Braele, et de son épouse, Marguerite Warnevick, délicieux spécimen du genre.

Chasuble dite de saint Bernard, XII^e-XIII^e siècle.

Les ivoires sont relativement nombreux. C'est d'abord la vénérable crosse épiscopale de S. Machut, conservée à St-Sauveur, à Bruges, et puis trois statuettes de la Vierge : l'une à Mgr le duc d'Arenberg, une deuxième à M. L. Candi, et la dernière, assise, aux hospices de Bruges, extrêmement jolie. Ceux-ci exposent un remarquable

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1883, p. 271.
2. V. *Ib.*, année 1884, p. 146.

autel domestique. Citons encore un *repos de Jésus* (nous renvoyons au sujet de cet intéressant instrument de dévotion à la *Revue de l'Art chrétien* (année 1891, p. 153) à Mme Tulpinck, une série de diptyques, deux curieux chapelets, l'un à M. Tulpinck, un peu macabre, l'autre, plus gracieux, aux

Chasuble dite de saint Thomas de Cantorbéry, XIIe siècle.

Dames Anglaises de Bruges ; — enfin un coffret en ivoire sculpté, du musée archéologique de Tournai. Si nous ne nous trompons, il a été démontré jadis que cette prétendue antiquité est l'œuvre d'un faussaire du XIXe siècle.

De mobilier civil, il y a quelques morceaux de choix formant un petit ensemble bien assorti : un grand fermoir d'archives anciennement polychromé, offrant en un bas-relief la légende de S. Georges (aux archives d'Ypres, XIIIe siècle) ; un coffre flamand des Hospices de Bruges et un coffre bourguignon, à l'Hospice d'Alost, comme la belle crédence, également bourguignonne, qui l'avoisine ; un grand bahut, dont les panneaux offrent alternativement des bustes d'hommes et de femmes, superbe spécimen de la première renaissance (Hosp. de Br.); une crédence à deux corps, au même, et surtout la très curieuse armoire à dossier des Béguines de Gand, exposée par M. Pierre Verhaeghen. Son père, M. Arthur Verhaeghen, a jadis décrit à nos lecteurs [1] ce meuble si original, grâce auquel les bonnes béguines peuvent concilier leur indépendance en matière de fortune avec leur soumission à la règle spirituelle.

On trouve un modèle parfait de crédence figuré dans le bas-relief d'un groupe en chêne polychromé exposé par M. Cardon, fort joli en lui-même. M. le baron J. Bethune expose une très gracieuse statuette de la Vierge en bois. Parmi les sculptures, citons encore le buste de marbre de Marie de Bourgogne, propriété de M. le baron de Schikler.

Il faut encore signaler une belle collection d'objets en bronze, croix de procession, aquamaniles, encensoirs, lustres, lutrins, chandeliers, tombes plates, fonts baptismaux, cloches etc. Notons les lutrins de St-Germain de Tirlemont et les dinanderies de l'ancienne église d'Antoing, devenues propriété privée.

Quelques panneaux de tapisserie garnissent le nu des murs, complétant avec le mobilier de chêne un ensemble merveilleux adapté au local si plein de style, et donnant l'idée d'appartements somptueux meublés à demeure dans un palais féerique.

Un salon spécial est consacré à la broderie et aux tissus anciens. Là figure, envoyée de Tournai, la célèbre chasuble de S. Thomas de Cantorbéry (XIIe siècle), dont le tissus a été exécuté dans le célèbre atelier de Tirar à Palerme ; elle accompagne dignement la chasuble de S. Bernard, que l'on a envoyée d'Arlon.

M. Dendal, à qui nous avons de grandes excuses à faire, a bien voulu nous envoyer jadis des notes accompagnées du croquis de ce vénérable et antique vêtement liturgique. Nous voudrions saisir l'occasion de mettre à profit la communication de notre ami ; du moins espérons-nous pouvoir donner, dans notre prochaine livraison, quelque reproduction de ses dessins.

A l'étage de l'hôtel Gruuthuuse se trouve rassemblée une importante collection de manuscrits. La bibliothèque de Bourgogne surtout en a exhibé une série, qui jalonne en quelque sorte de

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1883, p. 225.

chefs-d'œuvre l'histoire de l'art de la miniature et de l'enluminure. Nous ne serons pas les premiers à féliciter le R. P. Van den Gheyn de l'heureux choix qu'il a su faire entre les richesses des collections de Bruxelles. Il y a là des miniatures provenant de la vie de sainte Ursule, qu'on a fort heureusement étalées aux yeux des amateurs qui viennent de s'extasier devant la châsse de Memling.

Grâce à l'intervention des pouvoirs publics, des autorités religieuses et de collectionneurs opulents, le visiteur peut, à Gruuthuuse, étudier, aisément et en peu de temps, l'archéologie médiévale et nationale et spécialement l'histoire du manuscrit et de la miniature à partir du Xe siècle jusqu'au XVIe siècle, c'est-à-dire depuis l'école carolingienne, représentée par la bible de Lobbes, par un beau manuscrit de la Bibliothèque royale, et par le remarquable évangéliaire d'Ypres, etc., jusqu'à l'époque post-bourguignonne.

On peut voir une œuvre de David Aubert d'Hesdin, à la fois calligraphe, peintre, littérateur et historien, qui fit la belle grisaille ornant la *Composition d'après la sainte Écriture*. Le XIIIe siècle est représenté notamment par *l'Histoire d'Alexandre, la légende dorée* et le *psautier de Guy de Dampierre* exposés par la bibliothèque royale de Bruxelles.

Le génie satirique, l'art du XIVe siècle et l'esprit flamand apparaissent dans de curieux manuscrits et les *Keure des drapiers* d'Ypres (1363) ; et les luxueux décors flamands s'étalent dans le célèbre *Missel de Louis de Maele*.

Les *Chroniques du Hainaut*, enluminées par Guillaume Vrelant, représentent l'école bourguignonne. A noter deux œuvres de Simon Benninck, l'un des auteurs du fameux bréviaire Grimani : *le Missel de Dixmude* et les *Heures d'Henmessy*.

L'évêché de Gand expose aussi son fameux Rouleau des morts, longue bande de parchemin enroulée sur une espèce de bobine, qu'on portait de monastère en monastère et sur laquelle on inscrivait la date du passage et la mention des prières dites pour l'âme des défunts recommandés au pieux souvenir des moines. Ce rouleau, envoyé par Raphaël, abbé de Saint-Bavon (1478-1507), le 31 juillet 1507, voyagea un an !

On sait que Bruges revendique pour un de ses enfants, Jean Brito, l'honneur d'avoir devancé Guttenberg ; ses impressions ici exposées sont admirables.

La reliure, qui fut en si grand honneur aux Pays-Bas, est dignement représentée.

Signalons un manuscrit intéressant surtout au point de vue de la reliure — aux ais de bois recouverts de toile, à fermoirs orfévrés, aux agrafes en bronze ciselé,— manuscrit qui porte les armes de Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuuse.

Enfin, nous ne pouvons passer sous silence les superbes tapisseries flamandes accrochées, çà et là, aux murs de la vénérable résidence patricienne, et une belle collection de dentelles, parmi lesquelles on admire l'envoi de l'église de Saint-Nicolas à Bruxelles ; ce sont des dentelles offertes au XVIIIe siècle par les dentellières bruxelloises à Notre-Dame de la Paix ; il y a là un voile de vierge qui est une merveille.

## Nouvelles.

*Croix triomphales.* — Nous signalons à l'imitation des recteurs de paroisses, l'œuvre méritoire à laquelle s'est voué M. le chan. Mallet, l'auteur du *Traité d'archéologie*, à savoir la restauration des croix triomphales. Voici la troisième qui, sur son initiative, va être rétablie à sa place d'honneur : celle de N.-D. d'Alençon. Déjà il a restauré antérieurement celles de St-Pierre et de St-Léonard de la même ville. Ces belles croix triomphales ont été fournies par la maison d'art religieux de Me Schmits [1].

Non seulement l'art chrétien est ainsi redevable à M. le chan. Mallet de belles œuvres artistiques, mais aussi nombre d'âmes lui devront mille inspirations de reconnaissance et d'amour pour le divin Crucifié, que ne manquera pas de susciter en elles la vue de ces touchantes Croix triomphales.

***

*École Saint-Luc à Bruxelles.* — Nous avons fait connaître le *Bulletin des Métiers d'art*, organe des artistes chrétiens de Belgique. Sa direction a organisé, entre ses abonnés architectes, un concours pour un plan de construction d'une gare de chemin de fer vicinal. Les résultats en ont été très intéressants. Le jury, très sévère, a décidé de ne pas décerner de premier prix ; mais on doit croire que cette sévérité provient peut-être du mérite exceptionnel de l'ensemble des plans présentés. Le deuxième prix est une charmante et sobre construction, bien appropriée à sa destination, solide, neuve de lignes, et bien au-dessus de la banalité des petites maisonnettes sans caractère qui servent actuellement de gares vicinales, en divers pays.

La direction du « Bulletin des Métiers d'art » avait inséré dans le programme de son concours une condition nouvelle : l'obligation pour les concurrents d'indiquer la région du pays où il imaginait élever la gare vicinale. Et c'est très logi-

1. Rue des Vaches, 16, à Gand.

que : l'aspect de la nature dans telle région, la qualité des matériaux trouvés sur place doivent, en effet, influencer beaucoup la confection d'un plan. On peut voir à l'exposition de la rue du Palais des gares bien wallonnes et d'autres absolument flamandes.

* * *

*Saint-Jean-d'Aulph.* — La Commission des monuments historiques vient d'acheter les ruines de la vieille abbaye bénédictine. Celle-ci avait résisté à la tourmente révolutionnaire ; mais elle s'effritait, quand l'intervention de l'État a permis de sauver les derniers débris de la plus remarquable église romane de la Savoie, beau type d'architecture cistercienne du XII^e siècle.

* * *

*Monuments d'Avignon.* — Nous lisons dans la *Correspondance historique :*

M. Pourquery de Boisserin, maire de la ville d'Avignon, vient encore de faire deux nouvelles brèches dans les remparts de la ville. C'est, à n'en pas douter, un acheminement à la destruction complète : quand l'enceinte des murailles ne sera plus réduite qu'à d'informes tronçons, au nom du bon goût et de l'élégance, on réclamera la disparition de ces débris. Ces deux brèches ont été effectuées dans la partie sud ; la seconde l'est dans la portion des remparts restaurée par Viollet-le-Duc.

La question des remparts d'Avignon est une des plus incohérentes qui soient. On a pris prétexte de la restauration de Viollet-le-Duc pour dénier tout intérêt à certaines parties de l'enceinte. Or, que va-t-on faire ? On va restaurer près de la porte Limbert, si fâcheusement démolie. Est-ce pour avoir plus tard un prétexte à la destruction ?

Autre vandalisme, toujours à Avignon. Il s'agit de l'ancien couvent des Célestins, à la place des Corps-Saints. Pendant toute la moitié du XIX^e siècle, il avait servi de succursale aux Invalides ; depuis, il avait été transformé en pénitencier militaire ; actuellement, il est réuni à la caserne du génie et il est devenu un magasin d'habillement. Pour permettre au régiment de s'aligner entièrement, on avait décidé, il y a quelques années, la démolition d'une portion des bâtiments et du cloître (celui-ci remonte à la fin du XIV^e siècle et c'est le seul qui subsiste à Avignon). Devant les protestations unanimes ce projet a été retiré, mais il a été repris et adopté, et dans quelque temps la démolition sera un fait accompli. Ainsi s'achemine vers la ruine complète un des plus beaux couvents d'Avignon, enrichi par les rois de France, la maison de Luxembourg, le roi René, des cardinaux, etc. Il comptait autrefois un très grand nombre d'œuvres d'art ; son église et les chapelles voisines étaient des plus luxueuses, avec leurs fresques et leurs sculptures. Abattons tout cela et un régiment pourra s'aligner et manœuvrer sur l'emplacement ! Ce sera bien plus décoratif.

Au moment où nous mettons sous presse, nous apprenons qu'il s'est enfin constitué à Avignon un Comité pour la défense des monuments historiques et spécialement des remparts. Il veut tout d'abord démontrer par des documents indiscutables que, contrairement aux assertions du Maire, la propriété des remparts appartient à l'État, qu'ils ont été réparés aux frais de l'État et sous sa direction, qu'ils ont été des premiers classés parmi les monuments historiques, et, par conséquent, placés sous la protection de la loi, enfin qu'au moins une des deux brèches nouvellement faites est parfaitement inutile, et que la démolition de la partie sud exposerait la ville aux inondations de la Durance en cas de rupture des digues. On sait que le Ministre de l'Instruction publique propose au Maire d'Avignon une transaction, par laquelle on classerait dans les monuments historiques seulement la partie nord et est des remparts : le reste serait abandonné. C'est contre un tel acte qu'est décidé à protester énergiquement le nouveau comité.

*Villers et Aulne.* — Les travaux de restauration entrepris en 1893, sous la direction de M. Licot, aux ruines de l'abbaye de Villers, continuent lentement. En dernier lieu on a effectué la restauration du transept de droite. Celui de gauche est terminé, à l'exception de la pointe du pignon que l'on n'a pu encore restaurer, à cause des divergences de vues sur l'origine de la pierre employée.

On est également occupé à rétablir le triforium du chœur, tel qu'il existait anciennement. L'admirable abside de l'église est complètement restaurée, ainsi que le grand croisillon de la voûte qui s'élève à 28 mètres de hauteur.

La plupart des pierres nécessaires à la restauration sont extraites d'une ancienne carrière exploitée par les moines, que l'on a retrouvée à proximité. Plusieurs pierres de cette carrière pourront même servir pour la reconstruction des piliers de la basilique.

L'année prochaine, on compte rétablir la voûte de la grande nef, dont les échafaudages sont déjà prêts depuis trois années. A l'extérieur, il reste encore assez de déblais à faire pour dégager les contreforts de l'église du côté du chemin de fer.

Au cours de ces travaux de déblais, on a retrouvé les escaliers en pierre, conduisant à la chapelle de Notre-Dame de Montaigu, située dans le rocher au point culminant des ruines, à environ quarante mètres du sol. Ces escaliers, dont la plupart étaient très abîmés, ont été rétablis.

Les travaux aux ruines de l'abbaye d'Aulne sont ralentis, au moment où ils touchent à leur fin, par des raisons budgétaires. En dernier lieu, l'on a restitué leurs élégantes résilles aux vastes fenêtres du chœur et du transept, ce qui relève singulièrement le prestigieux aspect des belles ruines de l'église, qui devront leur salut à l'intervention de M. le ministre De Bruyn et l'instigation de M. A. Verhaegen.

*Le Musée de Dijon* va recevoir une œuvre remarquable de l'art bourguignon du XVI^e siècle. Il s'agit de la statue agenouillée et de gran-

deur naturelle, en pierre peinte et dorée, de dame Antoinette de Fontette, femme, en premières noces, de Jean de Plaisance, en secondes, de Laurent de Praconval. Antoinette de Fontette avait fondé, en 1547, la chapelle du château de Verrey-sous-Drée, et c'est là que se trouvait sa statue; la fondatrice est représentée à genoux, et les mains jointes tiennent un cœur dont elle fait manifestement hommage à Dieu. Ainsi, l'effigie dont il s'agit est plutôt celle d'une donatrice qu'une figure funéraire, mais en fait elle était l'une et l'autre, puisqu'Antoinette de Fontette avait sa sépulture dans la chapelle aujourd'hui désaffectée. La noble dame, qui mourut après 1571, est représentée dans le beau et élégant costume du temps de François Ier. Remarquable comme œuvre d'art, la statue conquise par le musée de Dijon est de plus un document précieux, unique pour l'histoire du costume.

Elle a été en quelque sorte découverte dans un coin perdu de l'église nouvelle de Verrey-sous-Drée, par M. H. Chabeuf, qui l'a signalée à la Commission départementale des antiquités.

***

La Société française d'archéologie a tenu cette année, du 24 juin au 2 juillet, la 69e session de ses Congrès annuels. Dans la séance inaugurale, qui a eu lieu dans la grande salle de l'Hôtel de Ville de Troyes, M. l'abbé Bouillet, au nom de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, représentée par M. L. Germain de Maidy, de M. Denis, auteur d'un travail relatif à Ligier Richier en cours de publication, et de la Société de Saint-Jean, a pris la parole pour proposer l'émission d'un vœu. Considérant que, par suite de l'ignorance où l'on est des traits de Ligier Richier, le projet conçu par la municipalité de Saint-Mihiel (Meuse) de lui élever une statue dans sa ville natale serait d'une réalisation difficile ; qu'il serait plus profitable à la gloire du grand artiste de former un ensemble de ses œuvres ; il serait préférable que la ville de Saint-Mihiel fît l'acquisition de la maison habitée par Richier pour la convertir en un musée où seraient réunis les moulages des œuvres du maître, actuellement dispersées de tous côtés, surtout dans le département de la Meuse. La place d'un tel musée est tout indiquée dans une ville qui possède les deux œuvres capitales du célèbre sculpteur : le *Sépulcre* et la *Pietà*.

Le vœu proposé par M. Bouillet a été adopté à l'unanimité.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

45me Année. — 4e Série.

Tome XIII (Le de la collection).

6me livr. — Novembre 1902.

# Buste-reliquaire du chef de saint Barthélemy, apôtre.

IL s'est conservé un assez grand nombre de bustes-reliquaires, en métal précieux, en cuivre doré, souvent fondus et ciselés avec beaucoup d'art, ou simplement sculptés en bois de chêne. Ces derniers toutefois, bien que taillés simplement en bois, sont toujours richement peints et dorés, et se ressentent souvent des procédés techniques du travail des métaux dont ils semblent chercher à donner l'illusion; par leur aspect, ils dénotent l'intention de donner en quelque sorte le change sur la valeur de la matière employée. A défaut des ressources nécessaires pour mettre en œuvre l'or et l'argent et honorer les ossements du saint par la valeur vénale de la matière, comme par l'art de l'imagier, on se contentait de ce dernier, le peintre et le doreur faisant le reste. Le fidèle, en venant honorer le saint à l'église, ou en voyant son buste porté en procession, se prêtait à l'illusion et trouvait sa dévotion satisfaite par la splendeur de l'aspect et par le mérite de l'artiste.

Mais, si bon nombre de ces reliquaires sont parvenus jusqu'à nous, conservés dans les musées, les collections particulières et même dans le trésor des églises, il est assez rare de connaître la date certaine du travail, et de posséder en ce qui concerne son origine et sa provenance des documents certains. C'est à ce point de vue qu'il nous a paru intéressant d'offrir aux lecteurs de la Revue la reproduction du buste-reliquaire qu'ils ont sous les yeux.

D'après un document resté inconnu jusqu'à ce jour et que nous imprimons pour la première fois, la relique de l'apôtre saint Barthélemy, qui se trouve encore actuellement dans le buste, y a été placée le 11 mai 1529. Le style général et le caractère de la tête de ce reliquaire le feraient, à première vue, croire plus ancien. Peut-être le sculpteur auquel le travail a été confié était-il un homme âgé qui continuait fidèlement les traditions du temps de son apprentissage.

Peut-être aussi, et ceci semblera très probable, a-t-il cherché à copier textuellement, ou tout au moins à imiter le buste-reliquaire qui antérieurement avait contenu l'ossement de la tête de l'apôtre et dont l'état de vétusté, — *ligneam temporis longitudine detritam*, — exigeait la confection d'un nouveau reliquaire. Toujours est-il que la gravité de l'expression et l'aspect de la physionomie, ces cheveux bouclés si soigneusement partagés sur le front, ainsi que la barbe divisée par mèches en tire-bouchons; le costume de fantaisie avec son camail orné de bordures brodées, de pierreries imitées et d'un cabochon de chaque côté, nous reportent bien loin de la date où Raphaël d'Urbin était mort depuis neuf ans, et où l'influence de la renaissance italienne commençait à se faire sentir aux Pays-Bas.

Lorsque ce buste parvint entre les mains de son propriétaire actuel [1], il avait subi moins les atteintes du temps que les attentats de l'inintelligence des hommes. Autrefois polychromé avec beaucoup de soin, et richement revêtu d'une dorure en or bruni, il avait à une date assez récente, paraît-il, été enduit d'une couleur à l'huile blanche, dont les couches étaient renouvelées toutes les fois que la propreté l'exigeait. Un seul détail avait échappé à ce procédé de rénovation. Soit, par un reste de dévotion et de respect pour la relique, soit pour toute autre raison, le *loculus* encadré dans un cercle avec ses redents fleuris placé au milieu de la poitrine était resté dans son état primitif, encore décoré de son or scintillant et laissant voir, à travers une feuille de verre fendue et irisée par le temps, une partie notable du chef de l'apôtre. Le sentiment de religieuse déférence qui a respecté dans sa parure originale l'encadrement du réduit où se voit l'ossement sacré n'a pas empêché toutefois qu'à la suite de circonstances dont nous ne chercherons pas à pénétrer le mystère, relique et reliquaire se trouvèrent un jour dans le magasin d'une fripière, parmi les objets incohérents hors d'usage des siècles passés: objets de curiosité, objets d'art, de fantaisie et de mobilier, tentures, étoffes, porcelaines et tout le bric-à-brac qui forme d'ordinaire l'aspect plus ou moins pittoresque et, aux yeux de l'amateur, le charme de ces sortes de magasins où l'on retrouve les épaves du temps et des grandeurs passées. Quant aux réflexions que fait naître le trafic des objets d'art qui, d'année en année, appauvrit les églises au profit des marchands d'antiquités et des amateurs de curiosités, nous nous permettrons de renvoyer aux observations émises antérieurement dans notre Revue [1].

Quoi qu'il en soit, le buste-reliquaire fut acquis à bon prix et tomba cette fois entre de bonnes mains. Le propriétaire s'attacha à restituer à l'œuvre d'art sa parure et son aspect primitifs, et à la relique le respect que doivent inspirer les ossements d'un grand saint. Les conditions anciennes de l'œuvre étaient faciles à reconnaître en éloignant les couches du badigeon huileux qui la couvraient et en rétablissant les dorures et la peinture dont de nombreuses traces étaient visibles. La sculpture était intacte ; seulement en renouvelant le décor ancien, il convint de restituer au buste le socle qui avait disparu.

C'est en se livrant à ce travail réparateur et en retirant respectueusement du réduit ménagé à la poitrine du buste la relique, que se trouva, encore revêtue des sceaux originaux, une feuille de parchemin sur laquelle on put lire le document suivant,

1. M. l'abbé J. Scheen, curé à Wonck, diocèse de Liége.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 489 et ss.

écrit bien lisiblement en caractères du XV^e siècle.

1529, 11 mai.

Notu(m) Sit vniuersis has presentes l(itte)ras visuris et audituris q(uod) a(n)no D(omi)nj || millesimo qui(n) gentesimo vicesimo nono mensis maij Die vndecima f(rat)res tercij || ordinis diui francisci Deuotionis sp(i rit)u Ducti videntes sancti bartholomei || ligneam te(m)poris longitudine ymagine(m) Detritam In cui(us) pectore cernebatur sc(ri)ptu(m) || pars capitis sancti bartholomei ap(osto)li Cui(us)rei veritate(m) experiri cupientes yma||ginem predicta(m) superioru(m) co(n) sensu aperueru(n)t reperie(n)tes in ea hanc preciosam

et || notabilem p(ar)tem capitis sanctissimi ap(osto)li bartholomei sigillo hic imposito mu||nito cu(m) scrip tura De capite s(an)cti bartholomei ap(osto)li. Quare fr(atr)rs predicti ob honore(m) Dei et b(ea)ti bartholomei ap(osto)li p(at)roni co(n)ue(n)tus hanc noua(m) feceru(nt) fieri || ymagine(m) In cui(us) pectore repo sueru(nt) has preciosas venerabiles reliquias sancti || bartholomei ap(osto)li cu(m) sigillo prius munito Et ut hijs dictis melius adhibeat(ur) fides ego frater Gherardus de Echt Indignus et insufficie(ns) minister Gene||ralis fratru(m) et Sororu(m) tercij ordinis diui (fra(n)cisci sub cap(itu)lo de Zepper(en) degen||(tium) fateor vi disse o(m)nia prenarrata p(rese)ntibus pluribus alijs secularibus et religiosis || personis In quoru(m) o(m-nium et singuloru(m) predictoru(m) fide(m) et testi-(m)oniu(m) Sigillu(m) || mei officij cui(us) dorso i(m)

primit(ur) sigillu(m) co(n)ue(ntus) mi(nis)tri appendi dignu(m) duxi. Acta sunt hec Anno et die quibus supra

Le reliquaire a donc été taillé pour une humble communauté religieuse établie au village de Zepperen, Limbourg belge, — dans la région où sont nés les frères Van Eyck, Pol de Limbourg, ses frères, et d'autres artistes de renom.

Cette communauté, connue sous le nom de Bogards, paraît y avoir été établie par deux tisserands de Saint-Trond, appartenant très probablement au Tiers-Ordre de saint François.

Ils étaient venus à Zepperen pour y vivre religieusement. En 1425, le curé Jean de Coloma, et, avec lui, les frères Jean de Dorsten et Gilles de Saint-Trond, se réunirent aux deux tisserands et demandèrent à l'évêque la permission de vivre en communauté religieuse. Ils sollicitaient, en outre, l'autorisation de construire un couvent sur le terrain de trois bonniers et demi qu'un bienfaiteur, Jean Gorren, mettait à leur disposition.

L'évêque de Liége, Jean de Heinsberg, par un diplôme daté du 15 février 1425, fit droit à cette demande. Les postulants furent autorisés à s'établir en communauté sous la règle du Tiers Ordre de Saint-François; il leur était permis d'admettre des novices au nombre de vingt et de bâtir leur couvent sur un terrain donné par Jean Gorren, appelé *champ de Saint-Jérôme*. La nouvelle communauté devait avoir pour visiteur le gardien des Mineurs de Tirlemont ; ses membres pouvaient émettre les trois vœux de religion, avoir un oratoire public, un cimetière particulier et porter le costume des Bogards du diocèse d'Utrecht. Leur règlement fut approuvé par le pape Eugène IV (1431-1447). Dans un document de l'an 1446, on voit que le ministre général des Bogards, Barthélemy Opstegen, résidait à Zepperen. C'est peut-être ce personnage important dans l'Ordre qui fit don de la relique et du premier reliquaire de saint Barthélemy, remplacé par notre buste en 1529, et qui inspira à la confraternité une dévotion assez grande pour qu'elle considérât l'Apôtre du Christ comme un autre patron de la maison « *patroni conventus hanc novam...* [1] ».

Après une existence de près de quatre siècles et des vicissitudes diverses, la communauté, comme tant d'autres communautés religieuses, fut supprimée en 1797. Les Bogards de Zepperen refusèrent le bon de quinze mille francs que la loi française du 1er septembre 1796 supprimant les couvents leur accordait, en compensation de l'abri et de l'existence assurée qu'elle enlevait aux membres des corporations religieuses. Les religieux de Zepperen quittèrent leur domicile séculaire, emportant de leur maison et de son sanctuaire tout ce qu'ils pouvaient enlever.

Le Domaine fit vendre le couvent avec cent quatre bonniers de terre, le 2 janvier 1798, comme bien national.

Depuis le commencement de cette année 1902, le couvent a été racheté par une communauté de Chartreux français qui y sont établis, — retour providentiel des choses d'ici-bas !

Jules Helbig.

1. Nous empruntons tous les détails historiques du couvent des Bogards aux savantes recherches de M. le chanoine Daris, professeur au séminaire de Liége. V. *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liége*, t. XIII, pp. 102. Liége, Demarteau, 1887.

# Les premières Basiliques de Lyon et leurs cryptes.

## I

## Topographie religieuse de Lyon.

On sait que Lyon, avant l'ère chrétienne, n'était qu'une bourgade gauloise comme les autres, dont l'étendue ne dépassait pas le territoire compris entre la Croix Rousse ou le Jardin des Plantes et l'église d'Ainay. Son premier agrandissement date de la fondation de la colonie romaine sur le coteau de Fourvières, et sa célébrité s'affirme seulement quand les délégués des Trois Gaules s'assemblent à Condate, tous les ans, autour de l'autel érigé en l'honneur de l'empereur Auguste (1).

Au delà de l'enceinte tracée par les Romains et dans laquelle ils avaient bâti leurs palais, leurs arènes, leur théâtre et leur forum, s'élevait, au Sud, une autre colline destinée à une colonisation d'un nouveau genre et à l'épanouissement d'un culte qui devait rapidement éclipser celui de la personnalité d'Auguste, la colline de Saint-Irénée, éminence trois fois sainte, où la poussière est faite de la cendre des générations héroïques. Ce quartier de carrières, traversé par la voie d'Arles à Langres, fut choisi pour être le dépôt principal des sépultures et devint ainsi forcément le premier séjour des chrétiens, le lieu habituel de leurs réunions, au IIIe et au IVe siècle, le cimetière où ils furent obligés de transporter leurs pontifes, leurs martyrs et les frères de leur communauté religieuse. C'est de là qu'après avoir érigé quelques oratoires autour des tombeaux, sous le règne de Constantin, ils s'enhardirent peu à peu, au Ve siècle, et envahirent les versants de la colonie romaine, comme les quartiers bas de Saint-Nizier et d'Ainay, en les couvrant de basiliques en l'honneur des personnages qui avaient confessé leur foi. De la fusion des trois quartiers de Condate, de Lugdunum et de la Montagne sainte est sortie une nouvelle ville, du sein de laquelle surgit une foule de fondations pieuses, d'églises, d'abbayes et de collégiales qui consacrèrent son titre et son rang de métropole chrétienne de la Gaule.

Les chrétiens qui arrivent à Lyon, bien pénétrés du rôle important que cette ville a rempli dans l'évangélisation de la Gaule, ne manquent donc pas de buts de pèlerinage, mais ils subissent volontiers l'attraction des sanctuaires dont les invocations rappellent les souvenirs les plus douloureux et les pages les plus émouvantes du grand drame qui marqua l'introduction du Christianisme en Gaule. C'est là, en effet, que saint Pothin et son successeur Irénée vinrent engager la lutte contre le Paganisme, c'est là qu'ils succombèrent avec des milliers de courageux martyrs, avec la jeune esclave Blandine, avec le diacre de Vienne, *Sanctus*, avec le jeune noble lyonnais, *Vettius Epagathus*, avec le médecin phrygien, *Alexandre*, avec *Attale de Pergame*, citoyen romain.

La reconnaissance des fidèles a voulu honorer leurs souffrances en érigeant des monuments commémoratifs et des autels sur les lieux témoins de leur zèle et de leur

1. Allmer et Martin Daussigny ont établi que l'autel d'Auguste était au pied de la colline de Saint-Sébastien. *Revue du Lyonnais*, 2e série, XXVI, 171 ; XXVIII, 98, 3e série, I, 31 ; V, 358.

mort glorieuse ; ce sont autant d'étapes qu'il faut parcourir pour que le lecteur saisisse sur le vif comment le culte des saints confesseurs de la Foi s'est implanté dans les mœurs, et comment il s'est développé d'une façon régulière de Lyon jusqu'aux extrémités de la Gaule. Il convient de rappeler ces faits, aujourd'hui que le sanctuaire de Fourvières paraît absorber toute l'attention, comme s'il représentait, à lui seul, la première étape du Christianisme et le foyer de la Foi dans la cité lyonnaise, tandis que son seul mérite est de porter la Croix au centre de la cité païenne comme un signe de victoire sur les tyrans qui sacrifièrent tant de pures victimes entre le Palais et le Forum.

N'oublions pas que c'est toujours en dehors de l'enceinte des villes que le chrétien doit chercher les plus vénérables sanctuaires; que ses ancêtres ont été obligés de se cacher comme des proscrits, et que, pour ce motif, beaucoup de cités ont deux sanctuaires sous la même invocation, l'un du temps de la persécution, l'autre du temps du triomphe, ou postérieur. Ainsi la cathédrale de Saint-Jean *intra muros* n'est que la répétition de la première basilique de Saint-Jean élevée au bourg de Saint-Irénée [1]; l'église Saint-Just *intra muros* est le mémorial de celle que les Protestants renversèrent *extra muros*.

Ainsi exposés aux coups des ennemis et des envahisseurs, la plupart des temples chrétiens ont été condamnés à des reconstructions périodiques. Saint-Nizier a été rebâti trois fois, Saint-Irénée, deux fois, Saint-Martin d'Ainay, cinq fois ; d'autres ont été rasés. Sans les tombeaux et sans les cryptes cachées dans le sous-sol, les historiens auraient quelque peine à démêler l'ordre dans lequel ils doivent ranger toutes ces fondations des âges héroïques.

On a donné beaucoup d'importance à l'île d'Ainay, sous le prétexte spécieux que cette localité avait été le lieu où saint Pothin et ses compagnons remportèrent la palme du martyre.

On sait aujourd'hui que cette opinion n'est pas absolument vraie.

L'erreur est venue d'un passage du livre *De Gloria Martyrum*, où Grégoire de Tours raconte que le martyre de saint Pothin et de ses compagnons eut lieu dans un endroit nommé *Athanaco*, et ajoute que, pour ce motif, certains auteurs les appellent *Athanacenses* [1]. Comme les documents postérieurs appliquent le même nom à l'endroit où fut fondée l'*abbaye d'Ainay*, c'est-à-dire à l'île qui se trouvait au confluent de la Saône et du Rhône, on en a conclu que le théâtre de leur immolation se trouvait là [2]. En examinant de près cette interprétation, M. le baron Raverat a constaté que la colline, située en face, sur la rive droite de la Saône, se nommait, au moyen âge, *Podium Athanacense*, le Puy d'Ainay ; il en a conclu avec raison que l'île avait emprunté son nom à la terre ferme et que le quartier de Fourvières *(Forum vetus)* était l'emplacement auquel s'appliquait le texte de Grégoire de Tours [3]. Ce que cet auteur pressentait si justement, en 1880, a été confirmé par les dernières fouilles.

« On a retrouvé, en mars 1887, dit M. H. Bazin, les substructions de l'amphithéâtre

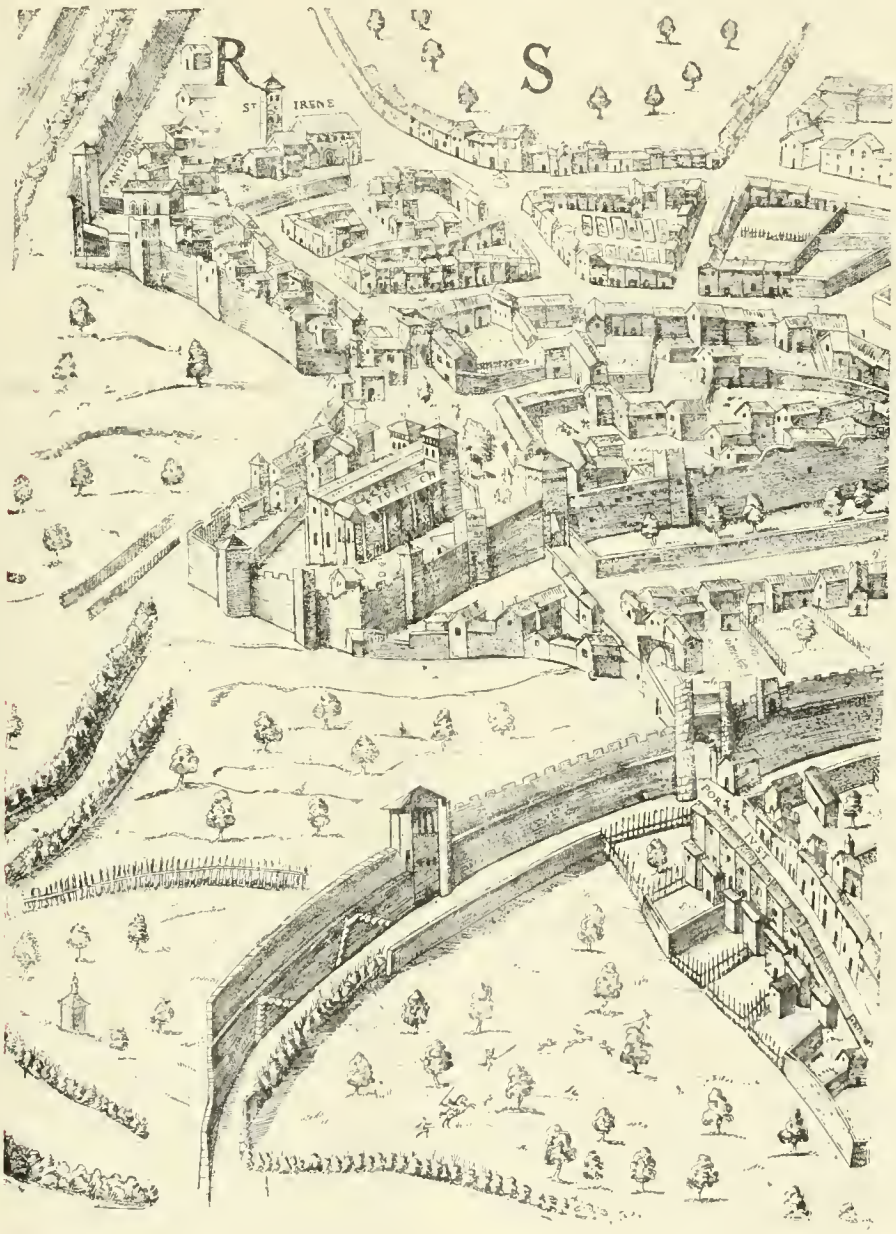
1. Il est bien établi que saint Jean-Baptiste, par suite de la fondation des baptistères, a été honoré avant saint Jean l'Évangéliste.

1. « Locus autem ille in quo passi sunt, Athanaco vocatur. » (Libro I, cap. XLIX.)

2. Le confluent a été reporté plus bas par les travaux de l'ingénieur Perrache.

3. *Fourvières, Ainay* et *Saint-Sébastien sous la domination romaine*, recherches archéologiques sur l'emplacement où les premiers chrétiens souffrirent le martyre. Lyon, 1880, in-8°. — Cette question a été aussi controversée que celle de l'emplacement de l'autel d'Auguste.

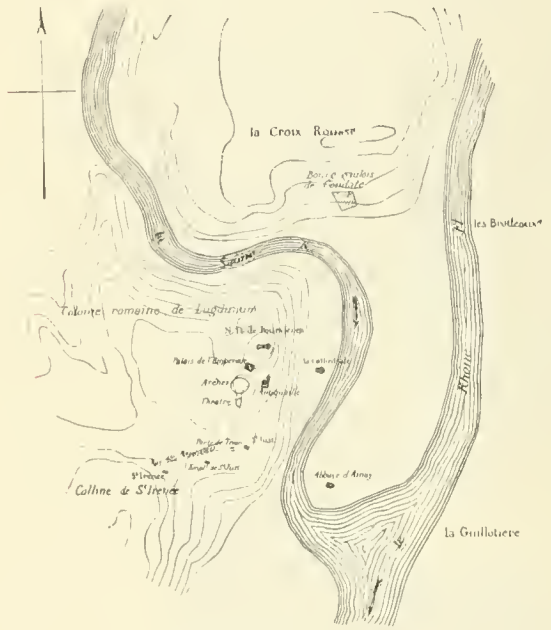
où les premiers chrétiens de Lyon subirent le martyre, c est dans la propriété Lafon, à l'intersection de la rue du Juge de Paix et de la rue Kleberg. Longtemps on avait cru, sur la foi de documents qui ne remontaient pas au delà du moyen âge, que le supplice des martyrs s'était consommé dans la presqu'île d'Ainay ; on avait songé




Lyon. — Extrait du Plan scénographique du XVI^e siècle (1550).

également à l'amphithéâtre des Trois Gaules, à Condate. Un examen attentif du texte que nous a conservé Eusèbe eût pu nous préserver de cette erreur. Il y est dit, en effet, que les martyrs furent plusieurs fois conduits de la prison à l'amphithéâtre, sans que jamais les plus horribles souffrances aient triomphé de leur courage. Com-

ment avec le corps tout en lambeaux, brûlé par des plaques rougies au feu, tenaillé, déchiqueté, eussent-ils supporté de descendre la colline, de traverser le fleuve et de monter le coteau ? On les eût exposés ainsi à mourir en route, et on eût privé le peuple du spectacle cruel dont il était si avide. Ce n'était donc pas à Ainay qu'il fallait chercher les ruines de l'amphi-




Topographie ancienne de Lyon

théâtre arrosé par le sang des martyrs ; ce n'était pas non plus à la Croix-Rousse, au siège de l'association des 60 cités, sur le sol gaulois, absolument indépendant de la colonie romaine. Le doute n'est plus possible depuis que, grâce aux fouilles généreusement opérées par M. Lafon, les substructions bien authentiques de l'amphithéâtre ont été ramenées à la lumière (1). »

On montrait, au XVII^e siècle, chez les Visitandines, une chambre circulaire à pilier central, creusée dans le tuf, des anneaux de fer scellés au pilier, une porte de fer grillée communiquant avec trois autres réduits plus affreux encore, et, par une voûte souterraine, avec le prétoire bâti au-dessus. Est-ce là que furent détenus le vieil évêque Pothin et ses compagnons ? Il serait téméraire d'être affirmatif, car le coteau de Fourvières et l'emplacement du Palais *(domus Juliana)*, où ils furent torturés, sont pleins de souterrains du même genre dont les Religieuses ignoraient l'existence et dont la découverte nous rend perplexe (1).

Dans tous les cas, par-dessus ces ruines romaines, un sanctuaire aurait été bien à sa place ; il aurait surgi tout naturellement si l'amphithéâtre n'avait été longtemps un amas de constructions difficiles à renverser. On se borna donc à honorer les martyrs dans les lieux où ils avaient séjourné, ou bien dans les cimetières où leurs restes avaient été transportés. En jetant les yeux sur un plan de la vieille cité lyonnaise, nous apercevons de suite les jalons qui doivent toujours guider le pieux voyageur : ce sont les clochers des abbayes et des collégiales qui se dressent autour de l'enceinte : à Saint-Nizier, à Saint-Just, à Ainay et à l'Ile Barbe (2). Un sanctuaire gardé par des réguliers et transformé en nécropole n'est jamais dépourvu d'intérêt. Nous savons par de nombreux exemples que, dans la longue période où les sépultures furent interdites dans l'intérieur des cités, les évêques se firent porter dans la basilique qui contenait la tombe du premier évêque, dans la crypte

1. H. Bazin, *Plans de Vienne et de Lyon gallo-romains*, d'après les monuments antiques, les ruines et les comptes rendus de fouilles. (*Bull. archéol. du Comité des travaux historiques et scientifiques 1891*, pp. 319-378.)

1. La prison que Montalembert visitait pieusement, chaque fois qu'il passait à Lyon, était au lieu dit l'Antiquaille, dans l'enceinte de l'Hôpital général.

2. L'île Barbe, en la commune de Saint-Rambert, n'est qu'à 6 kil. de Lyon ; on peut donc la considérer comme une dépendance de la banlieue de cette ville.

des martyrs, ou dans le cimetière environnant. C'est assurément une marque de haute antiquité et de prééminence pour une église, quand elle peut montrer un sépulcre rempli de dépouilles insignes, c'est même un signe distinctif entre deux rivales qui se disputent la priorité.

Grégoire de Tours, qui ne manquait pas de visiter les sanctuaires renommés par leurs prodiges, ne cite que les basiliques de Saint-Jean et de Saint-Nizier, les grandes attractions de Lyon au VIe siècle. Il raconte encore une résurrection momentanée qui se produisit dans la crypte de saint Hélie, évêque de Lyon au IIIe siècle, dont l'emplacement est à déterminer (1), et c'est tout. Il ne faut pas induire de son silence que les autres sanctuaires de Lyon n'avaient pas leur intérêt. Il n'est pas allé au martyrium de sainte Blandine, à Ainay, ni à celui des Saints Martyrs, parce qu'il était surtout curieux de beaux sarcophages. Il a fait son pèlerinage à Saint-Jean, à Saint-Just et à Saint-Nizier pour voir les tombeaux de saint Irénée, de ses successeurs Verus, Justus, Elpidius, Patiens, Lupicinus, Viventiolus et Sacerdos.

Nous serons plus curieux que lui, nous irons partout où l'Archéologie et l'Histoire pourront nous révéler la trace de la sépulture des martyrs de Lyon et les vestiges du culte qui leur a été rendu pendant la période préromane. Nous entreprendrons cette excursion dans les entrailles de la vieille métropole des Gaules, avec d'autant plus d'assurance que nous sommes encouragés par la collaboration de M. le docteur Birot, qui n'ignore rien de la Bibliographie historique de Lyon et auquel nous devons nos clichés et l'analyse des meilleurs ouvrages.

1. Il est possible que ce lieu soit simplement un hypogée pareil à ceux qu'on a trouvés dans le cimetière de Trèves, caveau funéraire sans oratoire. Grégoire de Tours, *De Gloria Confessorum*, CLXII.

## II

## La basilique des Apôtres ou de Saint-Nizier avec la crypte de Saint-Pothin.

POUR trouver la première station que fit saint Pothin à Lyon, il faut que nous allions sur la rive gauche de la Saône, sur l'emplacement de l'église actuelle de Saint-Nizier. On ne construisait pas un édifice religieux, aux premiers siècles, sans un motif spécial et sans choisir un lieu marqué par des souvenirs respectables. Pour celui-ci, la tradition enseigne que le quartier était habité par des négociants et que l'un d'eux eut l'honneur de donner asile au premier apôtre de la Gaule lorsqu'il cherchait un abri pour réunir les chrétiens de la cité ! Cette légende n'a rien d'invraisemblable ; elle se retrouvera à Paris dans l'histoire de saint Denis et ailleurs, lorsque nous chercherons l'origine d'autres lieux saints ; elle mérite confiance, parce qu'elle était dans les habitudes. Il ne faut pas croire pour cela à la survivance des murs où il célébrait les SS. Mystères, et nous mettre à la recherche des vestiges contemporains de son apostolat du IIe siècle. Les réunions avaient lieu dans un des appartements du négociant, dans une salle quelconque, et non pas dans une basilique ou dans un sanctuaire souterrain ; il ne pouvait être question de bâtir quand l'orage menaçait sans cesse les nouveaux venus et les forçait à changer fréquemment de retraite.

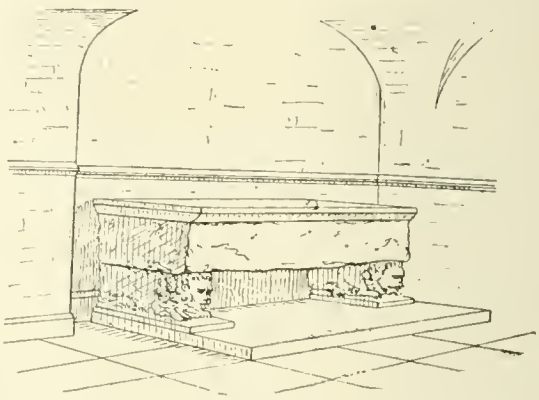
Il ne faut pas prendre à la lettre Grégoire de Tours, quand il nous dit qu'après la scène du martyre, les Chrétiens bâtirent une basilique admirable de grandeur et de luxe et ensevelirent les reliques sous l'autel (1).

1. « Christiani colligentes sacros cineres, ædificaverunt basilicam miræ magnitudinis in eorum honorem.

A Lyon, comme à Rome, il fallut attendre le IVe siècle, l'époque de Constantin, pour oser édifier des basiliques au grand jour en l'honneur des martyrs. Celle qu'on destinait au dépôt des restes de saint Pothin et de ses compagnons fut ouverte, dit-on, vers l'an 315, et placée sous l'invocation des *Saints Apôtres* et des Quarante-huit martyrs (1). Une inondation, survenue en l'année 580, emporta l'édifice du IVe siècle. Cependant, nous avons des raisons de croire qu'il nous en restait quelque chose, il n'y a pas très longtemps. Par le dessin qui nous a été conservé du sous-sol, nous savons qu'il renfermait une crypte, d'un aspect très archaïque, peu différente des constructions de l'époque gallo-romaine. C'était un édicule en forme de croix grecque, à branches tréflées, dont les extrémités terminées par des absides en cul de four s'appuyaient sur un rectangle central de 4 mètres carrés et voûté sur arêtes. On y accédait par un seul escalier qui devait être à l'Ouest, comme dans tous les plans de cette époque, et le jour n'y pénétrait par aucune fenêtre (2). Son antiquité s'accusait encore par son exiguité : elle aurait été bien autrement vaste, si elle avait été refaite au VIe siècle, au moment où les évêques prenaient l'habitude de faire transporter leur corps à Saint-Nizier (3). Tous ces traits caractérisent bien un caveau fait pour servir de confession et ne conviennent pas à un oratoire où saint Pothin aurait pu célébrer la messe. Qu'elle ait été enfouie, ou au grand jour, peu importe. Ce qu'il faut considérer, c'est sa place par rapport au maître-autel ; or, ici nous constatons que tout était disposé comme dans les autres confessions. Il ne manquait qu'un tombeau, il fut remplacé par un autel.

La nouveauté a toujours eu du succès, même dans les églises ; il faut que, de temps à autre, les autels soient renouvelés.

Saint Nizier, évêque du VIe siècle, mort en 573, est devenu le patron de la basilique



Lyon. — Église de St-Nizier, autel de la crypte de St-Pothin.

des Apôtres, et cela peu de temps après sa mort, si nous nous en rapportons au témoignage de Grégoire de Tours (1). Les auteurs qui attribuent ce changement à l'évêque Leidrade, qui rebâtit l'église en 770, font une erreur. Dans tous les cas, on peut regretter que les mœurs ecclésiastiques soient si mobiles sous ce rapport : l'instabilité des invocations bouleverse la suite des traditions autant que les modifications de plan. Nous lisons dans l'*Histoire de Lyon* que le curé Jean Jolly ayant voulu, lui aussi, avoir une église ogivale, réédifia Saint-Nizier, vers l'an 1400. Au siècle suivant, un riche négociant de la paroisse, Renouard, voulant mettre en relief cette

Et sepelierunt sancta pignora sub sancto altari ubi se semper virtutibus manifestis cum Deo habitare declaraverunt. » (*De Gloria Martyrum*, Libro I, cap. *XLIX*.)

1. Par imitation de ce que fit Constantin érigeant une basilique aux Douze Apôtres.

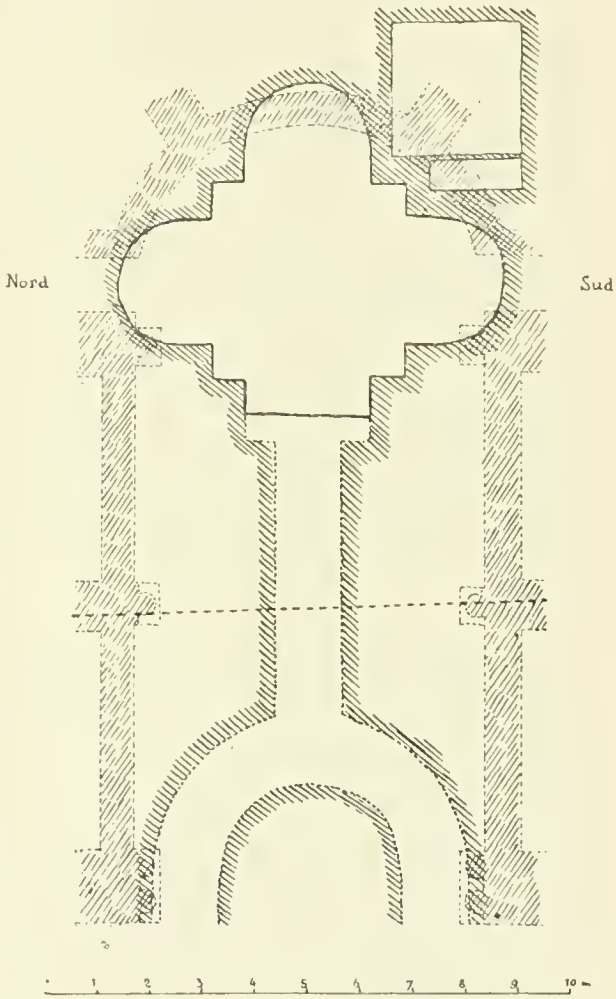
2. Les deux entrées ouvertes latéralement sont modernes.

3. Saint-Nizier pouvait revendiquer la sépulture de Vérus, de Sacerdos, de Viventiole, de Nizier, de Genès, de Prisque, d'Aurélien et de Rustique. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, t. I, 46-61. *Nouveau recueil*, c. 14.

1. « *Basilica Sancti Niceti.* » *Vitæ Patrum*, c. VIII, §8 et 40.

église, légua une somme importante qui fut employée en restaurations jusque dans la crypte, et, dans le beau zèle qu'on déploya dans cette circonstance, on alla jusqu'à donner la place d'honneur au tombeau de saint Ennemond [1]. On éleva son sarcophage au-dessus de l'autel de la crypte, sans respect pour la mémoire de saint Pothin, l'illustre martyr de la cité, son premier évêque, en sorte que son nom tomba dans l'oubli ou à peu près. La crypte dédiée à saint Pothin depuis le IVe siècle devint la crypte de Saint-Ennemond dans la langue populaire.

Bien qu'on ait dépensé de grosses sommes, au XVIe siècle, pour suivre les volontés de Renouard, je crois fermement, avec Martin Daussigny, que les travaux de cette époque n'ont pas dénaturé le plan primitif du sous-sol que nous avons décrit ; on s'est borné, je pense, à fermer l'escalier de l'Ouest qui est traditionnel, pour le remplacer par le double escalier pratiqué dans les absides du Nord et du Sud. Cette entreprise est à blâmer comme un attentat aux coutumes les plus respectables, l'architecte n'a pas compris que la forme tréflée du plan ne comportait pas des ouvertures latérales qui défigurent les absidioles, celles-ci étant faites pour recevoir des autels ou des tombeaux, comme à Saint-Maximin de Trèves. Si la crypte avait été entamée pour être mise à la mode, elle aurait été percée à jour ; elle conserva sa forme de croix grecque et sa petitesse, qui est une marque de haute antiquité. Les premières atteintes graves portées à sa structure sont du XIXe siècle. En 1825, l'architecte Pollet voulant, je ne sais pourquoi, la rattacher à des caveaux funéraires indépendants, qui avaient été établis en 1754, sous la chapelle de Notre-Dame, pour les sépultures de quelques notables, ouvrit, à l'Ouest, une porte décorée d'une archivolte, qui retombait sur de lourdes colonnes, et, de plus, une galerie de communication. En 1883,




Lyon. — Église de St-Nizier, crypte de St-Pothin et ses annexes (d'après le dessin de Steyart).

on lui porta le dernier coup sous prétexte d'agrandissement, on transforma le plan en une nef rectangulaire voûtée en plein cintre, à deux travées séparées par des arcs doubleaux, et terminée à l'Est par un chevet semi-circulaire englobant les trois absidioles. Nous ne saurions plus ce qu'était la crypte de saint Pothin, si l'abbé

1. Ce saint est un martyr de la cruauté d'Ébroin.

Boué n'avait pris soin de nous la décrire dans ses notes de 1841 (1). Par lui, nous savons qu'elle était exactement sous le maître-autel, qu'elle manquait de jour, que chaque cul-de-four avait 2m,50 d'ouverture sur 1m,75 de profondeur, et qu'on mesurait 3 mètres de hauteur sous la clé du carré. Les murs ne portaient aucune sculpture ni décoration.

L'agrandissement de 1883 n'eut qu'un résultat heureux, c'est de mettre à jour, au Sud-Est, un réduit inconnu dans lequel on avait remisé la statue de la Vierge qui remplaça l'image rapportée d'Orient, dit-on, par saint Pothin, quelques urnes, des tombeaux de pierre, des fragments de marbre, enfin un morceau de l'inscription tumulaire de saint Sacerdos, évêque du VIe siècle, qui s'était fait inhumer dans la basilique des Saints Apôtres, comme la plupart des évêques de Lyon antérieurs au VIIe siècle (2).

Nous n'avons pas à décrire le tombeau de saint Pothin après les circonstances douloureuses qui accompagnèrent son martyre. Le peu qu'on sauva de son corps fut placé dans l'autel érigé dans l'absidiole du centre. Dans ces conditions de pauvreté, le constructeur de la basilique aurait pu supprimer la confession du sanctuaire ; il est à croire qu'il a fait un sacrifice à l'usage pour rappeler sans doute aux yeux de tous que le premier évêque de Lyon était mort martyr.

1 *Notes historiques et archéol. sur les cryptes de Lyon.* (Congrès scientifique. Lyon, septembre 1841, IXe session.)

2. Il faut dire aussi que l'église Saint-Nizier fut la cathédrale de Lyon jusqu'au VIIIe siècle. « Innocentius, servus servorum Dei, rectori et clericis ecclesiæ S. Niceti... cum ecclesia vestra que *cathedralis* et *prima* sedes extitit Lugduni ». Severt, *Histoire de Lyon*, l. c, p. 7.

III

## La basilique de St-Martin d'Ainay avec sa crypte de Sainte-Blandine.

Il y a un fait incontestable, c'est que les corps des martyrs de Lyon n'ont pas été brûlés et anéantis de suite ; nous en avons la certitude par le témoignage d'un auteur presque contemporain, Eusèbe, qui, dans son *Histoire ecclésiastique*, rapporte qu'ils furent exposés à toutes sortes d'outrages *pendant six jours* (1). Ce n'est qu'après ce laps de temps que les bourreaux jetèrent les restes dans les flammes et en dispersèrent les cendres dans les eaux du Rhône. S'il en est ainsi, et le fait est très vraisemblable, il est croyable que les témoins de cette horrible boucherie, amis des victimes, se sont empressés de dérober aux chiens une certaine quantité de membres qu'ils cachèrent en attendant l'heure propice de les proposer à la vénération des survivants.

Il est moins difficile alors d'expliquer comment Ainay est devenu, comme l'église des Apôtres, un dépôt de reliques, et comment sainte Blandine en particulier a pu être honorée d'une façon spéciale en cet endroit. On peut faire deux conjectures très admissibles : ou bien Ainay a été une cachette où de pieux chrétiens ont recueilli la dépouille de quelques-uns des 48 martyrs, ou bien les rivages de cette île ont vu échouer sur leur grève les cendres provenant du bûcher allumé pour les anéantir.

L'*ustrinum*, où l'on brûla les cadavres, était-il installé dans l'île d'Ainay, loin de la ville ? Le fait est possible. Dans ce cas, on aurait la raison d'être de cette légende populaire suivant laquelle les martyrs lyonnais auraient souffert leurs tortures au

1. *Historia ecclesiastica*, Libro V, cap. 1.

confluent de la Saône et du Rhône, puisqu'ils ont été soumis à un double supplice, et l'application à l'île d'Ainay du texte de Grégoire de Tours, *martyres Athanacenses*, se trouverait fondée sur de sérieux motifs.

Dans l'un et l'autre cas, le territoire d'Ainay devenait un lieu sacré qui méritait d'être recommandé à la piété des fidèles par la présence d'un autel. Des os desséchés et des cendres légères peuvent, dans certains cas, surnager quelque temps ; il n'y a rien là d'impossible, et le récit de Grégoire de Tours ne soulèverait aucun doute s'il n'ajoutait trop naïvement, avec la légende populaire, que les victimes apparurent aux chrétiens de Lyon sans blessures en réclamant la sépulture pour leurs restes (1). Notre historien vivait trois siècles après la terrible persécution de Marc-Aurèle, il ne savait pas exactement ce qui s'était passé et ne pouvait que répéter les échos de la voix publique qui toujours est portée aux exagérations dramatiques. Nous n'en saurons jamais davantage, mais nous devons croire, d'après les événements qui en ont été la suite, que cette tragédie des 48 martyrs ne s'est pas passée sans prodiges. On n'aurait pas fondé une abbaye dans l'île d'Ainay et célébré des fêtes retentissantes pendant des siècles, si elle n'avait pas été le théâtre d'événements extraordinaires.

L'épilogue de la persistance des cendres laissa une si profonde impression sur les esprits et fit tant de bruit jusqu'à Vienne, où le courant du Rhône, disait-on, avait porté des débris sacrés, que les deux villes de Lyon et de Vienne instituèrent une fête commémorative qu'on appelait la *Fête des Miracles* ou *des Merveilles*, dont l'usage se perpétua jusqu'au XVe siècle. Adon nous en parle comme d'une fête déjà vieille au IXe siècle (1). La jeunesse de Vienne remontait le Rhône sur un bateau armé et équipé comme celui de Lyon, jusqu'à Pierre Bénite, où elle rencontrait, dit M. Guigue, la jeunesse lyonnaise ; entre les deux équipages se livrait un simulacre de combat naval, sous les yeux des clergés de Lyon et de Vienne réunis, qui, pendant la lutte, chantaient des louanges en l'honneur de Dieu et des 48 martyrs. Les faits qui donnent lieu à de pareilles manifestations ne s'inventent pas, leur authenticité nous est garantie par le retentissement qu'ils ont provoqué à travers les âges.

Ce serait une puérilité de croire qu'on est parvenu à distinguer les restes de sainte Blandine de ceux des autres martyrs, mais je crois fermement qu'on a réussi à reconstituer un dépôt de cendres provenant de leur bûcher commun. Ma persuasion s'appuie sur l'existence de la crypte en forme de confession où sainte Blandine fut honorée, et sur l'érection de l'abbaye de Saint-Martin d'Ainay, qui est bien antérieure à l'an mille dans ses fondations (2). On constate, en effet, dans l'histoire ecclésiastique, qu'il n'y a pas un lieu vénérable, pas une sépulture considérable, qui n'ait été confiée à la garde d'une abbaye ou d'une collégiale. La seule existence d'une communauté religieuse et d'une crypte spéciale à Ainay démontre que cette île a été en possession d'un trésor qu'il faut assimiler à ceux de Saint-Nizier et de Saint-Jean de la colline.

Quand on visite l'église abbatiale d'Ainay, on aperçoit sur le flanc sud-est une petite chapelle, dite de Sainte-Blandine, dont le sanctuaire en forme d'abside est à un mètre

1. L'historien lyonnais de Rubys, en 1604, est le premier qui accepte le fait des cendres rejetées sur la rive.

1. Guigue, la *Fête des Merveilles*. (Bibl. historique du Lyonnais, pp. 153-208.) Voir aussi la chronique d'Adon.

2. Elle est du cinquième siècle.

au-dessus du niveau général [1]. Dans l'axe de l'édifice s'ouvre un escalier unique par lequel on descend dans une crypte qui n'est pas sans rapports avec celle de Saint-Pothin. C'est une petite salle rectangulaire de 3m,10 de côté, orientée, éclairée simplement par une ouverture en meurtrière percée à l'Est, et recouverte d'une voûte dont les arêtes

Lyon. — Église d'Ainay, chapelle Sainte-Blandine. — Entrée de la crypte.

retombent sur quatre pilastres ornés de modillons. Le sol a dû être exhaussé d'un mètre au moins pour le soustraire aux infiltrations des eaux de la Saône pendant les crues, car l'étage de la voûte n'a pas plus de deux mètres. A gauche et à droite de

1. Thiollier, *Vestiges de l'art roman en Lyonnais*. (Bull. archéol. 1892.)

l'escalier, se présentent deux annexes en forme de caveaux voûtés, qui n'ont pas plus de 1m,30 de long sur 0m,80 de large. Ce sont évidemment des reliquaires où furent déposés des ossements vénérés, autrement on ne comprendrait pas pourquoi on a pratiqué sur les flancs une sorte de fenestella carrée de 0m,40, fermée par une grille, qui permet de plonger le regard dans chaque caveau, et d'y descendre, au besoin, des linges pour les mettre en contact avec la terre sainte de ce lieu.

En recherchant quelle a pu être la destination de la cave de Sainte-Blandine, nous ne nous arrêterons pas à l'hypothèse d'une prison, comme l'ont fait très sérieusement les auteurs du XVIe et du XVIIe siècle; nous préférons la comparer à d'autres monuments analogues élevés pour des personnages de l'époque gallo-romaine et faire remarquer qu'elle est bien conforme au type primitif qui était obscur et étroit. Elle rentre dans la catégorie des cryptes qui devaient servir simplement de dépôt sans espace ménagé pour l'érection d'un autel. Un reliquaire en forme de coffre ou de tombeau devait être placé dans le milieu pour les principaux ossements des 48 martyrs, le surplus étant placé dans les annexes latérales (1). La chrétienté de Lyon n'était pas nombreuse quand le monument fut établi, puisqu'on s'est contenté d'un petit escalier unique dans un lieu qui devait être très fréquenté, tandis que, dans toutes les cryptes célèbres des âges postérieurs, nous verrons toujours double accès. J'en induis *a priori* que nous sommes en face d'une crypte antérieure à l'époque mérovingienne, tout au moins dans son plan.

Ce n'est pas assez de dire avec Thiollier, Steyart et d'autres : l'édifice supérieur avec son abside rectangulaire étant une construction du Xe siècle, nous sommes fondés à croire à une antiquité égale pour le sous-sol ; il faut être plus hardi et ne pas se laisser influencer par des ornements dont les éléments sont essentiellement mobiles et dont la date est d'ailleurs incertaine (1). Que des filets, des plates-bandes et des modillons soient déplacés dans une confession du IVe ou du Ve siècle qui affecte une grande simplicité de structure, je le reconnais, aussi je suis tout disposé à faire une large part aux restaurations, si l'on m'accorde que le plan ne peut pas être postérieur au Ve siècle. Plus les cryptes sont petites, plus elles sont voisines de l'époque de Constantin. L'exiguïté de celle-ci m'impressionne bien plus que sa décoration, surtout quand je la compare à la basilique de Saint-Irénée bâtie à la fin du Ve siècle ; elle est restée modeste, parce qu'elle inspirait une grande vénération, autrement elle aurait été rebâtie et agrandie dans des dimensions bien plus vastes par Leidrade ou par saint Remy. Si ces évêques ont touché à la construction, ils se sont bornés à refaire les voûtes et à la décorer de moulures ; ils n'ont rien changé dans les bases.

La crypte de sainte Blandine d'Ainay mérite tous les respects, et il est fort heureux qu'après avoir servi de cave à charbon de 1803 à 1840, on ait pris le parti de la rendre au culte (2).

1. On a découvert quelques ossements en remuant le sol, vers 1890.

1. Revoil assure qu'il a retrouvé les modillons d'Ainay dans la crypte de Saint-Avit d'Orléans, monument que je date du VIe siècle avec Viollet-le Duc. *Architecture du Midi de la France* Append., p. XX.

2. Mérimée la vit à l'état de caveau en 1835, pendant son voyage à Lyon. En 1751, la chapelle supérieure servait de sacristie.

## IV

### Basiliques des Macchabées ou de St-Just et de St-Jean-Baptiste.

En pénétrant dans le faubourg de Saint-Irénée, nous sommes vraiment dans le premier quartier chrétien de Lyon, dans le lieu qui fut le plus assidûment fréquenté par ses apôtres primitifs et le plus recherché par ceux qui gardent fidèlement le culte des souvenirs ; c'est pourquoi les générations du moyen âge y avaient accumulé les principaux sanctuaires élevés à la gloire des confesseurs du Christ.

L'église qui frappait le plus l'attention était celle de Saint-Just, annexée à une abbaye dont on avait fait une forteresse, suivant la coutume, afin de préserver ses trésors du pillage ; elle a disparu, en 1562, sous les coups des Protestants, à tel point que les chanoines n'essayèrent même pas de la relever.

Sa place n'est plus marquée que par un calvaire (1) D'autres sanctuaires s'élevaient autour de Saint-Just, comme pour lui composer une auréole de gloire; ils ont tous été renversés par les guerres ou par le temps, sauf celui de Saint-Irénée, qu'on est parvenu à restaurer.

Le hasard et le caprice ne sont pour rien dans le choix de cet établissement *extra muros*. La loi romaine obligeait l'apôtre Pothin à rassembler ses coreligionnaires autour des tombeaux ; elle ne tolérait les groupes de chrétiens qu'en les considérant comme des collèges funéraires ; or c'est là qu'était le cimetière le plus important de Lyon, le long de la voie d'Arles (1). Il trouvait là, sans doute, quelques grottes ou d'anciennes carrières qui lui facilitaient la célébration des pieuses cérémonies et qui servirent aussi au ministère de son successeur, par une conséquence toute naturelle. Bien que le nom d'Irénée l'ait emporté sur le plus ancien, néanmoins le nom de saint Pothin est demeuré attaché à une habitation souterraine qui donne à la tradition l'appui d'une démonstration vivante. « Sous le vieux calvaire, près de Saint-Irénée, dit Millin, en 1807, est une ancienne crypte dont l'architecture est simple et belle : on l'appelle les *Catacombes de Saint-Pothin* (2). » Par-dessus, s'élevait, sans doute, une basilique que les historiens ont omis de faire connaître.

La même obscurité règne sur les origines d'autres fondations pieuses qui se trouvaient à proximité; on connaît les invocations, mais on ignore si elles s'appliquent à des édifices supérieurs ou inférieurs, à des constructions isolées ou jointes à d'autres, de telle sorte que pour démêler les attributions de chaque établissement il faut raisonner par induction et recourir à l'histoire générale du Christianisme. Il faut se remémorer, par exemple, que les cimetières les plus vénérables et les plus anciens étaient remplis d'*oratoires* (3), que les auteurs appellent *basiliques*, ensuite, que les sanctuaires les plus honorés étaient toujours

1. La nouvelle église Saint-Just a été reconstruite dans la ville sur les fondements du logis de S. Antoine, dont le Chapitre fit l'acquisition en 1564. Cochard, *Notice sur Saint-Just*. Ce saint évêque de Lyon a été très honoré à Lyon et à Vienne. V. *Acta SS.*, XIV^a die Octobris. — Lenain de Tillemont, *Mémoire pour servir à l'Hist. eccl. des six premiers siècles*, VIII, 546 557.

1. Ce cimetière renfermait des sépultures somptueuses, sans parler des chambres funéraires aux peintures vives signalées par Artaud ; c'est de là qu'est sorti le beau sarcophage du Triomphe de Bacchus, actuellement au Musée de Lyon (Artaud, *Lyon souterrain*). — La plus ancienne inscription funéraire chrétienne trouvée sur la montagne de Saint-Irénée remonte au 1^er^ février 334. (Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, n° 62.)

2. *Voyage dans les départements du Midi*, t. I, p. 479. Le terrain est tertiaire dans ce quartier, il se prête aux excavations et aux galeries. Il faut donc supposer que Millin parle d'une grotte sans maçonnerie.

3. Voir l'histoire des *Aliscamps d'Arles et celle du cimetière de St-Bénigne de Dijon*. Aux Aliscamps, on comptait au moins 20 chapelles ; à Dijon, on en connaît 4.

flanqués, à gauche et à droite, de sanctuaires secondaires, enfin, que les édifices inférieurs portaient souvent un vocable tout autre que le vocable de l'édifice supérieur.

La plus ancienne indication sur les oratoires du bourg de Saint-Irénée de Lyon nous est fournie par le pieux Grégoire de Tours qui, dans ses déplacements, ne manquait jamais de visiter les sépultures célèbres et de noter les prodiges qui s'accomplissaient au profit des pèlerins (1). Son livre de la *Gloire des Martyrs* relate que saint Irénée reposait *sous l'autel* (2), dans la crypte de l'*église* dédiée à saint Jean ; il dit *basilique*, pour faire honneur sans doute au martyr dont il parle. On est dans l'embarras pour appliquer ce nom de *Saint-Jean* à un édifice de la partie suburbaine, parce qu'il a disparu depuis fort longtemps ; il y a même incertitude sur son emplacement, car les uns veulent qu'il ait occupé l'étage supérieur de l'oratoire actuel de Saint-Irénée, les autres, qu'il ait été absorbé par la basilique des Macchabées, deux monuments distincts, élevés dans le même quartier (3).

Le dernier auteur qui parle de Saint-Jean de la Colline est le chronologiste Adon, archevêque de Vienne, très au courant des antiquités chrétiennes de Lyon, qui vivait au IXe siècle, et qui nous dit, comme Grégoire de Tours, et plus clairement: « Irénée fut enseveli par le prêtre Zacharie dans la crypte de la basilique de *Saint-Jean-Baptiste*, sous l'autel ; il est accompagné d'un côté par Épipode et de l'autre par le martyr Alexandre. Cette crypte a conquis une telle célébrité que la puissance des martyrs y paraît incontestable (1). »

Rencontrer une invocation de saint Jean-Baptiste dans un cimetière chrétien n'est pas une anomalie, c'est un fait qui concorde avec les habitudes constatées dans un bon nombre de chrétientés, et avec le rang qu'occupe le Baptême dans l'ordre des cérémonies. Il est superflu de démontrer pourquoi le culte de saint Jean-Baptiste est plus ancien que celui de saint Jean l'Évangéliste et des autres Apôtres. Nous sommes près de la catacombe de Saint-Pothin, c'est-à-dire des grottes où, selon toute vraisemblance, il prêchait l'Évangile et administrait les sacrements; il y avait donc là un baptistère, qui fut recouvert au IVe siècle, après les persécutions, par un oratoire dédié à saint Jean-Baptiste. Le cas de Lyon n'est pas unique: dans le cimetière de Dijon, il existait aussi un oratoire dédié à Saint-Jean où l'évêque Grégoire se fit inhumer (2). Saint Jouin de Marnes fut aussi inhumé dans une église dédiée à saint Jean-Baptiste (3) ; enfin, je rappellerai que la cathédrale de St-Nazaire d'Autun s'appuyait sur l'église souterraine de Saint-Jean de la Grotte (4). Détruit sans doute par les Sarrasins, l'édifice qui couronnait le baptistère des SS.-Pothin et Irénée fut remplacé par celui de la cathédrale qui, elle aussi, fut érigée sous l'invocation de saint Jean-Baptiste.

1. « Hic in crypta basilicæ beati Johannis, sub altari est sepultus. » (*De gloria Martyrum*, cap. 50. pp. 116-117.)

2. C'est-à-dire au-dessous du maître-autel dans une partie basse, car dans les temps anciens cette disposition était de rigueur.

3. La cathédrale de Lyon est aussi sous l'invocation de saint Jean-Baptiste.

1. « Ireneus sepultus est a Zacharia presbytero in crypta basilicæ beati Johannis Baptistæ sub altari. Cui ab uno latere Epipodius, ab altero Alexander martyr est tumulatus. Hujus cryptæ tam reverenda est claritas ut meritum martyrum signare credatur. » (*Bibl. maxima Patrum*, XVI. p. 861, éd. de 1678.)

Le renseignement est inexact en ce qui concerne l'attribution de la construction à Zacharie. On ne connaît pas d'édifice chrétien antérieur à Constantin.

2. Grégoire de Tours, *Vitæ patrum*, cap. VIII, n° 4.

3. *Miracula S. Martini Vertavensis*. (Acta O. S. B., 1, p. 688.)

4. Courtépée, *Description de la Bourgogne*.

Les ravages commis par les Hongrois, dans le cours du Xe siècle, dans la vallée de la Saône, pourraient expliquer bien des disparitions de fondations pieuses; ils furent suivis d'une période de reconstruction pendant laquelle on adopta de nouvelles pratiques. Au XIIIe siècle, Saint-Jean et Saint-Just ne faisaient plus qu'un seul et même édifice, soit par superposition, soit par adjonction. Nous en avons la certitude par un procès-verbal de 1288, dressé à l'occasion d'une reconnaissance des corps saints que possédait la collégiale de Saint-Just, acte par lequel nous apprenons que les chanoines, sans sortir de chez eux, se dirigèrent *vers la porte principale de leur église, et là, sous l'autel de Saint-Jean* (1), ils ouvrirent une crypte où, suivant une tradition ancienne, on conservait le corps de saint Irénée dans un très beau sarcophage de marbre, sur lequel on avait coutume de célébrer la messe (2). On ouvrit le tombeau et on trouva tête et ossements, avec l'inscription : *Hic jacet S. Irenæus secundus a beato Photino* (3). Le tombeau était accosté, à droite et à gauche, de deux autres sarcophages de pierre renfermant beaucoup d'ossements qui passaient pour être ceux des SS. Alexandre et Épipode, contemporains d'Irénée.

L'enquête ouverte, en 1564, sur les trésors que renfermait Saint-Just avant sa destruction, signale aussi l'existence d'un tombeau de marbre qui rappelle tous les beaux sarcophages employés dans la vallée du Rhône. « Dans une cave ou grotte, il y avait un autel de marbre fait à personnages en forme de bachasse, couvert, de la longueur de six pieds (1). »

Le procès-verbal de 1288 nous inspire une grande confiance; comme le dernier, il nous représente les sépultures des martyrs lyonnais dans une situation conforme aux rites adoptés dans la généralité des églises de la Gaule. La plupart des fondateurs de nos chrétientés se montrent à nous accompagnés de deux acolytes dans des cryptes où l'on a ménagé trois places. C'est la disposition de la vénérable crypte de Saint-Mellon à l'église Saint-Gervais de Rouen, de la crypte de Saint-Fort à Saint-Seurin de Bordeaux, de la crypte à trois compartiments de Saint-Martial de Limoges. La crypte de Saint-Maximin à Trèves est tréflée; la crypte de Saint-Vénérand à Clermont-Ferrand était ornée, dans le principe, de trois sarcophages, un au milieu, les autres à gauche et à droite ; sainte Radegonde était accompagnée d'Agnès et de Disciole ; dans la crypte de Nectaire, premier évêque de Poitiers, j'aperçois trois tombeaux. On le voit, les témoignages ne manquent pas en faveur de l'exactitude du document que je cite.

Pour Lyon, nous avons des raisons de croire que l'on y construisait les confessions suivant les mêmes principes, et nous les puisons dans les observations faites par un archéologue expérimenté, Millin, quand il visita le quartier Saint-Irénée en 1807 : « Sous la maison d'un nommé Rosat, voisine du Calvaire, dit-il, nous vîmes un caveau qui a sans doute servi de sépulture aux premiers chrétiens; il y a sur chacun

1. « Processimus una cum sacrista et canonicis ejusd. ecclesiae S Justi ad quamdam cryptam juxta portam ejusd. ecclesiæ principalem, sub altari beati Johannis *Evangelistæ*, in qua crypta credebant dicti canonici, sicut acceperant ab antiquis predecessoribus suis, corpus beati Irenæi martyris contineri. »

2. S. Jean l'*Evangéliste* est une faute de copiste. Voyez le *Martyrologe d'Adon.*

3. « Infra quemdam tumulum marmoreum perpulchrum super quem missae celebrari consueverunt. » *Procès-verbal de visite des reliques de l'église St-Just.* Bull. de la Soc. des Antiq. de France, 1879, p. 118. — Publié à part. Coll. Lyonnaise, Lyon, 1878, broch. in-12, p. 65.

1. *Coll. Lyonnaise*, Lyon, 1878, 1 br. in-12.

des trois côtés une niche cintrée et dans chacune un sarcophage [1]. »

Il est évident, après la constatation faite au XIII^e siècle, que l'édifice de Saint-Just n'avait pas été bâti, dans le principe, pour abriter les reliques de saint Irénée, et qu'il était devenu dépositaire de ce trésor par suite d'un agrandissement qui avait englobé un édifice contigu et à double étage érigé en l'honneur de saint Jean, annexion qui n'est pas rare dans les annales de l'Église ; autrement on ne pourrait expliquer la présence de cette crypte dans le bas de l'église près d'une porte, puisque partout les confessions des martyrs et des confesseurs se rencontrent sous le sanctuaire, sur l'axe principal de l'église.

La collégiale de Saint-Just n'avait pas besoin de cette annexion pour donner du lustre à son monument ; elle avait, elle aussi, sa crypte propre dans l'endroit que j'indique, et elle y voyait accourir de nombreux pèlerins autour du tombeau de son patron [2]. L'écho de cette popularité se retrouve dans les lettres de Sidoine Apollinaire, auteur du V^e siècle, qui, ayant assisté lui-même à une procession matinale dans l'église, avait été frappé de la foule circulant à flots pressés dans les couloirs de la basilique comme dans le sous-sol. Les expressions dont se sert Apollinaire, en parlant de cette crypte, nous la dépeignent avec des détails curieux ; elles font allusion à des galeries multiples, soutenues par des colonnes, qui font supposer de vastes vestibules. Pour l'histoire de l'architecture religieuse du V^e siècle, ce sont là des renseignements précieux. Dans ces conditions, on comprend que les dix évêques de Lyon, dont les restes furent portés, dit-on, à Saint-Just, aient trouvé place sous ces portiques avec bien d'autres défunts [1].

Quand les reliques de saint Just arrivèrent à Lyon, la basilique dont nous parlons était sous l'invocation des *Macchabées*, appellation qui mérite d'être pesée par ceux qui cherchent la lumière sur la destination de chacun des sanctuaires lyonnais. Ce nom n'avait pas été pris au hasard évidemment, il est tout naturel de penser qu'il couvrait l'intention de rappeler à la foule une fondation pieuse, faite pour glorifier l'héroïsme des *soldats du Christ* qui succombèrent avec saint Irénée, et pour marquer d'une façon solennelle le lieu où reposait une partie de cette phalange sacrée [2].

Cette démonstration s'imposait d'autant plus que l'église Saint-Jean-Baptiste avec sa crypte ne répondait sans doute pas à la piété qu'inspirait l'hécatombe de tant de martyrs. Nous savons peu de chose sur ce monument, cité seulement deux fois par Grégoire de Tours et par Adon, mais, étant donnée la place modeste qu'il occupait au bas de l'église Saint-Just, au XIII^e siècle, nous sommes autorisé à croire qu'il res-

1. *Voyage dans les départements du Midi de la France*, tome I, pp. 472-481.

2. « Conveneramus ad sancti Justi sepulcrum... processio fuerat antelucana, populus ingens sexu ex utroque quem capacissima basilica non caperet et quamlibet cincta diffusis porticibus crypta. » *(Epistola XVII.)*

1. « Corpus ejus religiosis civibus Lugdunum cum ossibus beati Viatoris ministri ejus relatum et condigno cultu in basilica beatorum septem fratrum Macchabæorum martyrum gloriosissimorum conditum est quarto nonas septembris ». (*Adonis martyrol. cum addit.* Ed. Migne, t. 123, col. 344.)

Le martyrologe d'Adon de Vienne, en parlant de la fête de saint Just, dit que son corps fut dignement enseveli dans la basilique des Sept Frères Macchabées, *glorieux Martyrs*. Cette expression de *glorieux martyrs* est le qualificatif des Macchabées sans aucun doute. Certains auteurs ont mis une conjonction et ont traduit basilique des Macchabées et des Glorieux Martyrs.

2. La ville de Vienne avait aussi sa basilique des Frères Macchabées. L'évêque Eold, ayant apporté là des reliques de saint Maurice et de ses compagnons, ce dernier devint le titulaire principal du monument. (Adonis *Chronicon*, ed. Migne, vol. 123, col. 120.)

semblait aux *martyria* étroits que nous rencontrerons à Saint-Julien du Mans, à Saint-Vénérand de Clermont, à Saint-Nectaire de Poitiers et ailleurs, c'est-à-dire à un caveau obscur. Peu importe que l'édifice supérieur ait été rasé par les Sarrasins et par les Hongrois, au Xe siècle, l'essentiel est que nous ayons la certitude de l'existence d'une basilique dédiée à saint Jean-Baptiste, dont l'étage inférieur est venu se fondre dans la collégiale de Saint-Just (1).

Meynis, trompé par la fausse opinion, que la *Montagne sainte* ne possédait qu'un sanctuaire, celui qu'on nomme aujourd'hui Saint-Irénée, rapporte tous les textes à son monument, sans se douter des démentis que lui donnent les historiens les mieux informés et les actes les plus authentiques ; il raisonne toujours sans tenir compte des translations possibles et des changements de vocable, qui sont des faits courants dans l'Histoire ecclésiastique. Un sanctuaire vénérable ne devait jamais être isolé, il avait toujours son cortège de basiliques destiné à rehausser son éclat (2). La première installation du IVe siècle dans la crypte du baptistère de Saint-Jean n'était ni somptueuse, ni spacieuse, il n'était donc pas superflu d'élever une autre construction, celle des Macchabées, pour satisfaire la piété des fidèles qui se pressaient autour des tombeaux. D'ailleurs, il y avait lieu de pourvoir à d'autres besoins, je veux dire à l'inhumation des évêques qui, dans tous les diocèses, se faisaient toujours inhumer le plus près possible de la sépulture des martyrs. De même que saint Pothin eut ses fervents amis, saint Irénée eut aussi les siens, qui demandèrent à reposer dans la basilique des Macchabées pour être près de saint Just, mais surtout à proximité de la crypte de saint Jean-Baptiste (1). Le transport des reliques de saint Just aux Macchabées n'a pas d'autre motif que l'attraction exercée par la vénération de saint Irénée.

Tous ces faits historiques demeurèrent éclatants de vérité jusqu'aux invasions des Barbares ; leur évidence ne fut obscurcie qu'à la suite des partages de reliques qui devinrent si fréquents au IXe siècle, pour renouveler le culte languissant de certains personnages trop oubliés, ranimer aussi la ferveur des fidèles et provoquer des générosités. En 868, quand saint Remi institue une collégiale à Saint-Just, la notice relate formellement que la fondation est établie « auprès du bienheureux *Irénée, des saints évêques* et confesseurs du Christ, de Just et des autres qui reposent dans sa basilique (2) ».

L'érection de la collégiale de la basilique de Saint-Irénée n'est pas antérieure ; cependant les derniers venus furent si habiles dans leurs manifestations qu'ils parvinrent à supplanter leurs aînés dans l'opinion publique. Un siècle après, les pèlerins ne savaient plus s'ils devaient regarder du côté de Saint-Just ou du côté de la basilique de Saint-Irénée éblouissante de marbres et de décorations. L'autorité ecclésiastique

1. *La Montagne sainte*, p. 38.

2. La cathédrale de Nantes était flanquée de Saint-Jean et de Saint-Laurent. St-Maurille d'Angers était entouré de trois ou quatre oratoires.

1. La *Gallia christiana* cite dix évêques qui furent portés à Saint-Just. Les Bollandistes font valoir l'antiquité de Saint-Just par ce motif que l'église fut le dépôt de onze évêques. « Ea prior fuit ecclesia S. Justi quippe in qua non tantum Patiens sed etiam decessores ejus ». XXVIIIa die Junii.

2. « Constitutio pia... decrevit ut apud beatissimos martires Yreneum et socios ejus et sanctos episcopos et confessores Christi, Justum et qui alii in sacra basilica ipsius requiescunt, congregatio servorum Dei collocaretur. »

L'original est aux archives du Rhône, série G. Paradin, *Histoire de Lyon*, éd. de 1573, p. 108, n'en donne qu'un extrait. Le texte complet a été publié par M. Guigue dans le *Cartulaire Lyonnais*, Lyon, 1885, 2 vol. in-folio.

elle-même était si mal éclairée, qu'elle ordonna l'enquête de 1288, dont j'ai indiqué plus haut les résultats décisifs en faveur des chanoines de Saint-Just. Leurs revendications ne furent sans doute pas acceptées sans restrictions, car un nouveau procès vint troubler leur quiétude, au XV^e siècle, lorsqu'ils voulurent exposer des reliquaires neufs sur leurs autels. Les chanoines de Saint-Irénée se récrièrent devant cette manifestation et protestèrent comme s'ils avaient été seuls dépositaires des reliques du second évêque de Lyon.

La procédure du conflit qui s'ensuivit n'est pas étrangère à la question archéologique que nous poursuivons, parce que, dans tous les procès, les parties remontent aux origines, fouillent dans leurs archives ou dans leurs traditions et nous révèlent des documents qui, sans l'occasion d'un débat, ne seraient peut-être jamais venus au jour, par exemple, cette notice de 868, si importante, que je viens de citer et qui nous représente dans quel état d'abandon se trouvaient les lieux saints de Lyon par suite de négligence (1). Saint Remi confia au chorévêque Audouin le soin de relever les ruines et décréta la fondation d'une collégiale de chanoines « pour honorer la mémoire de saint Irénée, de ses compagnons, des *saints évêques* et confesseurs du Christ, de saint Just et des autres qui reposent dans sa basilique ».

Le texte est très clair, il provient des archives de la collégiale de Saint-Just, et prouve d'une façon péremptoire que le corps de saint Irénée n'avait pas encore été déplacé. Un autre acte de donation de l'archevêque Anscheric, à la date de 927, est aussi souscrit en l'honneur de S. Irénée et de S. Just *in unâ illa basilica requiescentium*, nouvelle preuve que la séparation n'était pas effectuée (1).

En 932, il n'en est plus de même ; les lettres de confirmation de biens de l'archevêque Guy distinguent nettement deux menses et deux congrégations de chanoines, celle de Saint-Just et celle de Saint-Irénée ; il faut donc supposer que, dans l'intervalle, on avait jugé à propos de doubler le concert d'hommages rendus au grand évêque de Lyon, et qu'un second collège de prêtres réguliers avait été établi autour d'un second dépôt de ses reliques, dans la basilique actuelle dédiée sous son invocation. Les actes postérieurs ne nous apprennent rien de plus, sinon, qu'à la fin du XI^e siècle, le délégué du Saint-Siège, l'archevêque Hugues, décréta que les chanoines de Saint-Just seraient séculiers, et les chanoines de Saint-Irénée réguliers, séparation qui suppose une subordination des uns aux autres fertile en conflits (2).

Voilà comment les chanoines de Saint-Just défendirent leurs prétentions, et on ne voit pas dans les considérants du jugement que leurs rivaux aient été en mesure de leur répondre par des actes contradictoires. Leur dossier est certainement le mieux documenté. De même que leur argumentation prouvait leurs droits à la possession des reliques totales ou partielles de saint Irénée, leur crypte en forme de confession établissait l'authenticité des sarcophages examinés en 1288. Les experts du XV^e siècle descendirent à leur tour dans la crypte de Saint-Just et, chose bizarre, ils ont négligé de comparer ce qu'ils ont vu avec la situation antérieure ; ils réservèrent toute leur description pour la basilique inférieure de Saint-Jean l'Évangéliste. Je soupçonne

1. La pièce est une copie pleine de fautes, mais son sens est très clair.

1. Acte cité par les Bollandistes. *Acta SS.*, 28 juin.

2. Cette citation est encore empruntée aux Bollandistes.

cependant que la vue des sarcophages antiques déposés sous l'autel de Saint-Jean-Baptiste fit une grande impression sur eux, ainsi que la lecture de l'inscription hexamétrique intercalée dans le dallage de l'église, au XIII^e siècle, car ils n'osèrent pas interdire le culte de saint Irénée dans la collégiale de Saint-Just (1).

Il faut peser à sa juste valeur ce dernier témoignage de l'inscription, car il est avéré qu'il est demeuré en place dans la collégiale de Saint-Just jusqu'à sa destruction en 1562; il a pour nous une grande autorité par le seul fait qu'il était toléré par l'archevêque de Lyon, après la grande information dont je viens de parler. Le texte très clair racontait à tous les yeux les faits suivants : « Irénée gît *ici* dans ce sépulcre ; ici reposent aussi Alexandre et Épipode, ainsi que Polycarpe dont les bienfaits se multiplient. Ils succombèrent martyrs en versant leur sang. L'insigne Irénée est entouré d'une foule de victimes qu'on estime à deux fois dix mille moins dix-huit cents, sans parler des femmes et des enfants (2). »

1. « Non propterea negantes ut, si quis in ecclesia, sive crypta S. Justi predicti velit aut cupiat venerari dictos gloriosos martyres, devotionis causâ, quin hoc sibi liceat. » *Ibidem*, on trouvera les pièces du procès dans les Bollandistes (*Acta SS.*, XXVIII^a die Junii mensis.)

2. Cette inscription fut recueillie par les commissaires chargés de noter les ravages causés par les Protestants.

« Idola rex vana, plex et simulacra prophana.
Yreneus pulcro jacet hic testante sepulcro.
Sanctus Alexander et Ypipodius hic requiescunt,
Atque Pollicarpus, quorum semper bona crescunt.
Martiri florem passi fudere cruorem.
Yreneum procerum sociant bis millia dena,
Sex tria centena desunt, istud scitote verum ;
Excipies numerum puerorum et mulierum (1).

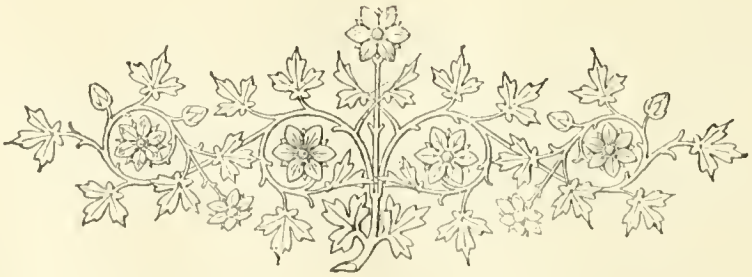
L'avocat des chanoines de Saint-Irénée attaqua l'antiquité de ces vers en soutenant que leur rédaction ne remontait pas au delà d'un siècle et demi, et en effet ils ne peuvent être comparés, avec ceux que Sidoine Apollinaire attribue aux poètes célèbres nommés Constantius et Secundinus ; quelle que soit leur date, ils sont l'écho d'une tradition trop respectable pour que nous méprisions leur témoignage.

Il ne faut pas conclure de là que tous les martyrs immolés par l'empereur Sévère furent portés sur cet emplacement ; il est plus croyable que l'inhumation de cette multitude fut pratiquée en divers endroits et surtout dans les excavations des nombreuses carrières ouvertes dans les flancs de la colline qui a toujours porté, dans l'histoire, le nom de Saint-Irénée.

*(A suivre.)* Léon Maitre.

*Destruction de l'église Saint-Just par les protestants*, en 1562. (Coll. Lyonnaise, Lyon, 1878. 1 br. in-12, pp. X et XI.)

1. De l'avis des meilleurs juges, ces vers alexandrins ne seraient pas antérieurs au XII^e siècle.



# Les *Arti* de Florence[1].

## XXVII

LES *Arti*, et il y a lieu d'en être étonné, ne se hâtèrent pas de prendre possession de leurs piliers.

Il n'y eut d'empressement que dans les corporations de la laine, de la soie, des médecins et des pelletiers.

Tant est qu'en 1406, la Seigneurie, peu satisfaite, prit une résolution déclarant que les *Arti* qui, dans un délai de dix ans, n'auraient pas effectivement rempli les clauses et conditions de 1339, seraient déchus de leurs droits et que leurs piliers seraient concédés à d'autres corporations.

Le décret ajoute que les arts majeurs auront la faculté d'avoir leurs statues en bronze, *con facoltà alle arti maggiori di averla in bronzo.*

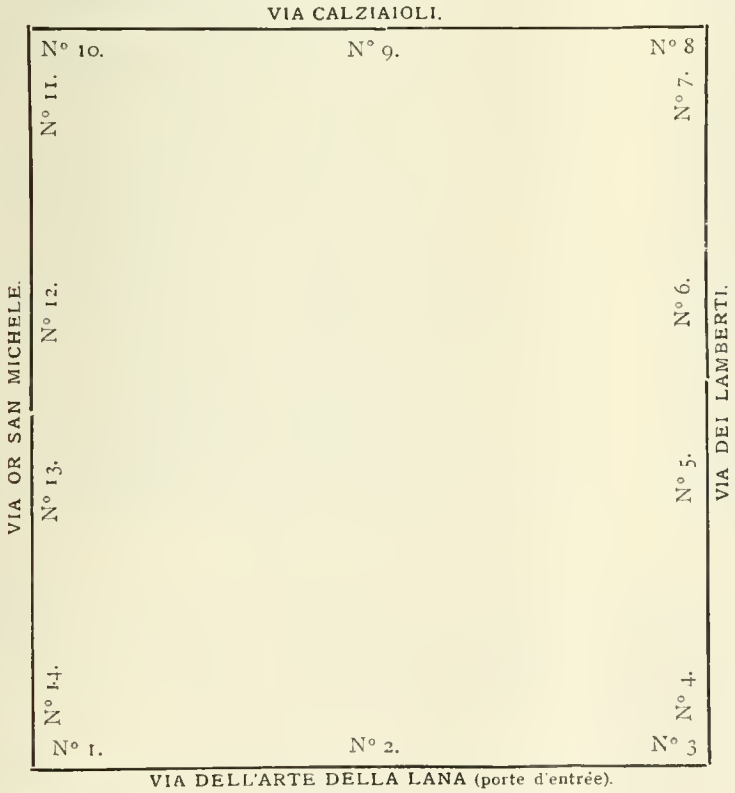
L'ordonnance de 1339 disait *pure scolpiti in marmo, dipinti a fresco o su tavola* et concernait les arts majeurs, aussi bien que les arts mineurs.

En 1406, la Seigneurie fait une distinction ; elle donne aux arts majeurs seuls le droit au bronze, mais elle ne les oblige pas ; c'est une faveur dont tous les arts majeurs n'useront pas.

L'ordonnance de 1406 fut salutaire, sans cependant avoir été suivie à la lettre.

De 1408 à 1428, les piliers non occupés furent pourvus de tabernacles et les statues furent posées ; plusieurs sont plus récentes, à la vérité, mais elles résultent de substitutions.

Je donne le détail des statues ; seulement je ne suivrai pas l'ordre chronologique qui obligerait à aller sans cesse d'un point à un autre ; nous allons donc faire le tour de l'édifice, en commençant par le côté des portes d'entrée.




N° 1. — Banquiers et changeurs, art majeur : Saint Mathieu (bronze).

N° 2. — *Lana*, industrie de la laine, art majeur : Saint Étienne (bronze).

N° 3. — Forgerons et maréchaux-ferrants, art mineur : Saint Eloi (marbre).

N° 4. — Liniers et fripiers, art mineur : Saint Marc (marbre).

N° 5. — Pelletiers, art majeur : Saint Jacques (marbre).

N° 6. — Médecins, pharmaciens, merciers, peintres, céramistes, imprimeurs ; art majeur : tabernacle vide.

N° 7. — *Seta* ou *Por San Maria*, industrie de la soie, brodeurs, orfèvres, art majeur : Saint Jean-Évangéliste (bronze).

N° 8. — *Calimala* ou *Mercanti*, industrie des draps pour l'exportation, art majeur : Saint Jean-Baptiste (bronze).

N° 9. — *Mercanzia*, chambre et tribunal de commerce : Incrédulité de saint Thomas (bronze).

N° 10. — Juges et notaires, art majeur : Saint Luc (bronze).

N° 11. — Bouchers, art mineur : Saint Pierre (marbre).

N° 12. — Cordonniers, art mineur : Saint Philippe.

N° 13. — Maîtres maçons et charpentiers, architectes, sculpteurs sur marbre et pierre, art mineur : Saints Castor, Symphorien, Nicostrate et Simplicius (marbre).

N° 14. — Armuriers, art mineur : Saint Georges (bronze).

1. Voir la *Revue* de mars, de mai et de septembre 1902.

N° 1. — Les banquiers et changeurs ne paraissent pas, malgré leur importance, avoir été compris dans la première répartition des piliers ; on croit que le pilier qu'ils ont occupé, en 1420, avait été accordé d'abord aux boulangers. Cette corporation était pauvre ; ne pouvant commander l'effigie de son patron, saint Laurent, elle céda sa place aux banquiers qui demandèrent la statue

Saint Mathieu, par Ghiberti (1422).
L'Annonciation, par Nicolas Aretino.

en bronze de saint Mathieu à Lorenzo Ghiberti (1378-1455). La première fonte ne réussit pas, le sculpteur recommença à ses frais, en 1422, et réussit cette fois. Ghiberti était alors occupé à la porte nord du baptistère de Saint-Jean, commencée en 1402 et terminée en 1424. Il eut des collaborateurs pour saint Mathieu, notamment Michelozzo (1391-1472), l'élève très distingué de l'illustre Brunellesco ; le nom de Michelozzo figure dans les paiements faits à Ghiberti pour le saint Mathieu.

La statue est très belle, d'un mouvement énergique et souple.

L'évangéliste tient à la main son évangile, ouvert sur les premiers versets donnant la généalogie de Jésus-Christ.

Sur l'orle de la draperie se trouvent les mots :

OPVS VNIVERSITATIS CANSORVM FLORENTIE ANNI DOMINI MCCCCXX [1].

Ghiberti fournit le dessin du tabernacle de saint Mathieu, qui fut exécuté par Jacopo di Piero et Giovanni di Niccolo.

Il est surmonté de l'*Annonciation*, en deux statuettes séparées, sculptées par Niccolo Aretino.

Les armoiries de la corporation : monnaies d'or semées sur champ d'azur, sont sculptées dans le fronton du tabernacle et peintes dans le médaillon supérieur.

N° 2. — L'industrie de la laine avait placé dans son tabernacle, dès 1339, la statue en marbre de saint Étienne. Mais, pour ne pas paraître inférieure à d'autres corporations qui avaient des statues en bronze, elle voulut avoir son patron dans ce métal.

Ghiberti venait de terminer la statue de saint Mathieu ; cet ouvrage fut très admiré, et aussitôt la *Lana* confia à l'artiste son saint Étienne.

La statue primitive fut cédée à l'opera de Sainte-Marie de la Fleur ; elle fut mise sur la façade de la cathédrale, mais dans les remaniements elle a été perdue.

Le saint Étienne a été placé en 1428.

C'est, à mon sens, la plus remarquable des statues isolées de Ghiberti ; son attitude est très noble ; par son calme, elle se distingue des autres statues du maître.

Le tabernacle est celui de la première statue ; il a dans son fronton les armoiries sculptées de la *Lana :* un agneau blanc banniéré de la croix de saint Jean-Baptiste, sur champ d'azur.

Le même emblème est peint dans le *tondo*.

1. Cansorum est pour cambiatorum : la date de 1420 est celle de la commande et non de l'exécution de la statue ; nous aurons à faire la même observation pour d'autres ouvrages.

N° 3. — Les forgerons et les maréchaux ferrants avaient pour *avvocato* saint Éloi (588-659), orfèvre du roi de France Dagobert, puis évêque de Noyon.

Les ouvriers français qui travaillent le fer ont le même saint pour patron.

Dans une œuvre d'art, il ne faut pas seulement considérer les qualités techniques et le talent de

Saint Étienne, par Ghiberti (1428).

l'artiste, il faut aussi se rendre compte des circonstances qui ont donné naissance à l'ouvrage. Cette recherche est souvent difficile, impossible même, mais lorsqu'on atteint quelque résultat, il est bon de le faire connaître.

Comment un saint français, qui n'est pas venu en Italie, comme saint Louis, évêque de Toulouse, et saint Roch, honorés dans ce pays, a-t-il été choisi par les forgerons de Florence ?

On admet l'explication suivante :

En 1266, la maison d'Anjou, étant sur le trône de Naples, se montra favorable aux Guelfes ; de 1313 à 1328, Robert d'Anjou fut nominalement à la tête de la Seigneurie de Florence, non comme conquérant mais en pacificateur.

Saint Éloi, par Nanni di Banco (1415).

Parmi les troupes maintenues dans la cité, il y avait un corps de cavalerie recruté en France ; ces cavaliers avaient pour patron saint Éloi. Les maréchaux ferrants de Florence adoptèrent le même saint sous le nom de *Santo Eligio*, d'où, par abréviation fréquente chez le peuple, on fit, *Santo Lo*.

La statue en marbre est de Nanni di Banco (1374 ? 1421).

Le sculpteur, de beaucoup de mérite, mais inégal dans ses productions, a travaillé à la belle porte de la *Mandorla* à la cathédrale. Saint Éloi, mis en place probablement vers 1415, est représenté avec les attributs épiscopaux ; il est

Saint Marc, par DONATELLO (1415).

élégant et fier, mais sa physionomie est plutôt d'un combattant que d'un évêque.

Nanni di Banco a également composé le tabernacle ; sur la plinthe il a mis en bas-relief saint Éloi ferrant un cheval dont la jambe est brisée et dans le fronton la figure du saint en buste.

Les armoiries : tenailles noires sur champ d'argent, sont sur la base du tabernacle et dans le *tondo*.

N° 4. — En 1408, l'art des liniers et fripiers commanda la statue en marbre de saint Marc; il paraît qu'on s'adressa en vain à Brunellesco.

Les registres de la corporation fournissent des documents qui indiquent avec quel soin on procédait dans les commandes.

L'*arte* délègue ses pouvoirs à trois membres. Ils font une convention avec Nicolo di Piero di Lamberto, dit Pela, pour l'exécution de la statue.

Le sculpteur se rendra à Carrare et fera choix d'un morceau de marbre blanc sans taches ni défauts, il le conduira à Florence à ses risques et périls.

Le contrat fixe les dimensions de la statue, l'époque où elle devra être mise en place et le prix qui sera payé ; dans le cas où Pela ne tiendrait pas ses engagements, il aura à payer une indemnité équivalente au prix de la statue.

Deux ans après, une autre délégation de l'*Arte* examine la statue ; n'étant pas satisfaite, elle la refuse, et, en 1411, en confie l'exécution à Donatello, qui s'engage à la livrer en dix-neuf mois et à un prix inférieur à celui de Pela. Le contrat stipule qu'un tailleur de pierre et un sculpteur, tous deux notables, se portent caution pour Donatello.

En même temps le tabernacle fut commandé à Perfetto di Giovanni et Albizo di Piero ; il devra être décoré d'ornements noirs et d'un modèle conforme aux dessins signés par eux. Dix-huit mois sont accordés pour le travail.

Telle est la substance des contrats rédigés par le notaire de la corporation [1].

On croit que les liniers ne furent pas contents du modèle en terre présenté par Donatello et qu'ils le firent retoucher par d'autres sculpteurs; c'est, en effet, un ouvrage secondaire.

Le tabernacle porte, dans le fronton en bas-relief, le Saint en buste, son évangile à la main, et, sur la base, le lion ailé de saint Marc et les armoiries de la corporation : parti rouge et blanc ; elles sont aussi peintes dans le *tondo*.

1. Il résulte de ces contrats et d'autres que les sculpteurs, au XV^e siècle, demandaient environ dix-huit mois pour exécuter une statue en marbre d'à peu près 2 mètres 30 c/m de haut. Ce délai ne fut plus que d'une année lorsque Michel-Ange accepta, en 1505, la commande de douze statues pour Notre-Dame de la Fleur ; il est vrai qu'il ne tint pas ses engagements.

N° 5. — Les pelletiers faisaient partie des arts majeurs à cause de l'importance de leur commerce. La statue de leur patron saint Jacques a toujours été en marbre, ce qui indique bien que le bronze n'était pas une obligation pour les arts majeurs.

La statue, ouvrage secondaire de la fin du XV^e siècle, est d'un auteur inconnu.

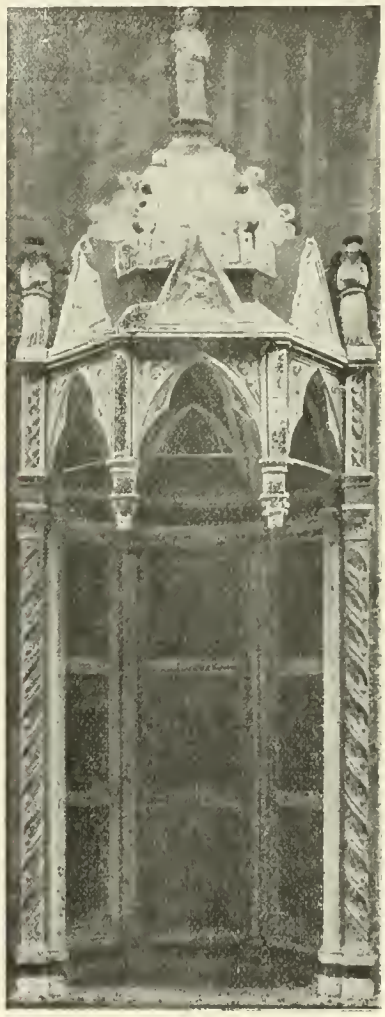
Saint Jacques, auteur inconnu.

Le tabernacle est de la même époque. Il porte sculpté dans le fronton saint Jacques à genoux et sur la base la décapitation du martyr, d'une facture bien plus distinguée que la statue.

Sur sa base également sont les armoiries de la corporation : vair blanc sur champ noir, l'agneau banniéré de saint Jean-Baptiste, en franc quartier. Le même écusson est peint dans le *tondo*.

N° 6. — La corporation des médecins et pharmaciens commanda à Simone Ferrucci, à la fin du XIV^e siècle, le groupe en marbre de la Madone avec l'Enfant.

En 1628, le groupe fut transporté dans l'intérieur d'Or San Michele, où nous le retrouverons.



Tabernacle des médecins et pharmaciens (1399).

Le tabernacle est de l'époque du groupe.

Il porte l'inscription suivante, gravée dans le marbre en caractères longobards.

*Opus Artis Medicorum, Spetiariorum et Merciariorum* MCCCIC XIII Agu.

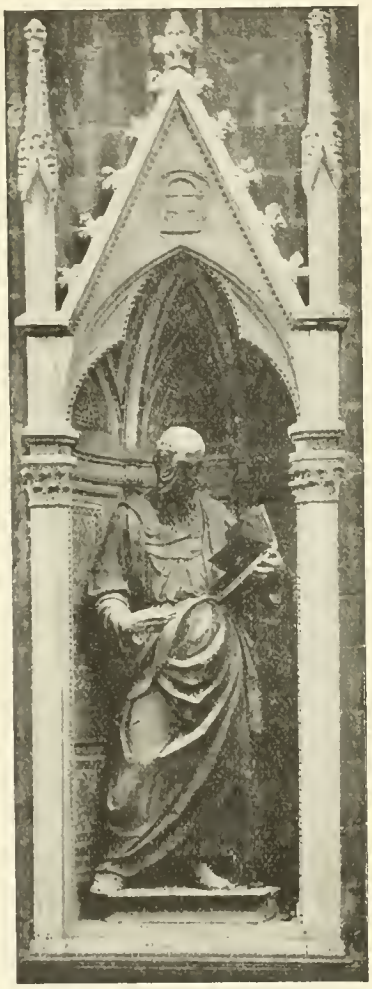
Le tabernacle resta vide jusqu'en 1700.

On y plaça alors la statue en marbre de saint

Georges qui était dans le tabernacle des armuriers.

C'était un non-sens, le tabernacle des médecins étant consacré à la Madone.

L'erreur fut reconnue seulement en 1886 ; le saint Georges fut enlevé, mais le tabernacle des médecins est resté vide.



Saint Jean Évangéliste, par Baccio da Montelupo (1515)

Il serait logique de lui restituer la Madone de Ferrucci.

Les armoiries de la corporation, la Madone avec l'Enfant Jésus, ne figurent pas dans le tabernacle, mais elles sont en haut relief dans le *tondo ;* j'ai reproduit cet ouvrage de Luca della Robbia, il a été exécuté entre 1430 et 1440. Le groupe est émaillé en diverses couleurs : la robe de la Vierge est brun-rouge, le manteau bleu ; le fond du médaillon est vert, les branches de lis sont d'après le naturel. Malgré cette preuve visible que Luca a fait de la polychromie dans les figures, on répète encore fréquemment que ses Madones sont toujours en émail blanc sur fond bleu !

N° 7. — La *Seta* avait, dès la fin du XIVe siècle, son patron, saint Jean-Évangéliste, en marbre ; on l'attribue à Giovanni Tedesco, qui a beaucoup travaillé à Sainte-Marie-de-la-Fleur.

Voulant paraître autant que les banquiers, la Laine et la *Calimala*, arts majeurs, qui avaient leurs statues en bronze, la Soie fit faire son patron dans ce métal. Elle demanda des modèles à divers artistes, notamment à Jacopo Tatti, dit Sansovino, qui devint architecte et sculpteur célèbre, et à Baccio Sinibaldi da Montelupo (1469-1535).

Le modèle de Sansovino était le meilleur, paraît-il; on lui préféra cependant celui de Baccio.

La statue est de 1515 ; elle est bonne pour l'époque, mais elle manque de simplicité ; l'auteur se rapprochait de la manière de Michel-Ange.

Le tabernacle est de la même époque que la statue primitive, qui est au musée national de Florence. Dans le fronton, il porte les armoiries sculptées de la corporation : une Porte blanche avec garnitures rouges, un champ d'argent. Elles sont aussi dans le *tondo*, en terre cuite émaillée par Luca della Robbia ; je les ai reproduites.

N° 8. — La *Calimala* décida, dès 1340, de placer dans son pilier saint Jean-Baptiste, son patron, mais ce n'est qu'en 1424 que la statue en bronze, commandée à Ghiberti, fut exécutée ; elle respire l'énergie du précurseur, mais les traits du visage sont trop accentués. Sur le bord de la draperie, on lit, en lettres séparées *O. Ghiberti* et sur le rouleau que le saint tient à la main : *Ego vox clamantis in deserto.*

Cette statue fut la première fondue avec du bronze de Florence et par des Florentins.

La porte de bronze d'Andrea Pisano, exécutée, en 1330, pour le Baptistère de Saint-Jean, avait bien été fondue à Florence, mais par des fondeurs qu'on avait fait venir exprès de Venise.

Il y eut des doutes sur la réussite de saint Jean-Baptiste, car, en 1421, Ghiberti avait manqué sa première fonte du saint Mathieu ; le sculpteur,

pour vaincre les hésitations, prit l'engagement de faire sa fonte à ses risques et périls ; en cas d'échec, il en sera pour ses frais ; en cas de réussite, la *Calimala* paiera ce qu'elle voudra. Le succès fut complet.

On répète toujours que les statues de saint Jean-Baptiste, de saint Étienne et de saint Mathieu sont les seules statues, isolées, exécutées par Ghiberti.

C'est une erreur.

Il y a dans l'église de Santa Maria Novella, derrière l'autel, fort mal placée du reste, une effigie en bronze de grandeur naturelle, couchée sur une tombe ; elle a été faite par Ghiberti sur commande de la Seigneurie et représente le dominicain Leonardo Dolfi, mort en 1424 ; le moine avait rendu, comme diplomate, de grands services à la République.

Le tabernacle du saint Jean-Baptiste est de la même époque que la statue ; il a été exécuté par Albizo di Piero. Dans le fronton Ghiberti fit en mosaïque la figure à mi-corps du saint ; ce travail a disparu. Sur la base du tabernacle il y a une frise d'ornement et les armoiries de la Calimala : un aigle d'or sur champ rouge tenant dans ses serres un sac blanc cordé, *torcella*.

Le même écusson est peint dans le médaillon supérieur.

N° 9. — Lors des premières concessions, un pilier fut accordé à la *Parte Guelfa*, dite aussi *Universita Guelfa*.

Ce fut un acte politique de la Seigneurie.

La *Parte* était une institution remontant à 1267, époque où les Guelfes, grâce à la victoire de Charles d'Anjou, roi de Sicile et de Jérusalem, reprirent possession de Florence.

D'abord chargée de la liquidation et de la répartition des biens confisqués aux Gibelins, la *Parte* prit bientôt une grande importance politique, sous couleur d'empêcher le retour des Gibelins et l'oppression du peuple par les grands.

Elle était solidement organisée ; elle avait ses capitaines, ses prieurs, son notaire, ses avocats, ses ambassadeurs auprès des partis guelfes en Italie, son trésorier et son palais. Elle disposait de sommes considérables ; on connaît des avances de 23,000 et de 10,000 florins, qu'elle fit à la Commune au moment des guerres.

Pour comprendre une pareille institution fonctionnant à côté de la Seigneurie, pouvoir exécutif, il faut être initié à l'histoire très compliquée de la République de Florence.

Le fond de la politique intérieure était la méfiance ; le peuple acceptait volontiers, sauf à les briser plus tard, toutes les institutions ayant

Saint Jean-Baptiste, par Ghiberti (1414).

pour objet le contrôle et la surveillance des autres institutions ; ce qui surprend, c'est qu'avec toutes ces complications, l'État ait pu tenir son rôle, et cependant il l'a tenu et durant trois siècles il a fait prospérer les arts, les lettres et le commerce.

En 1420, la *Parte Guelfa* commanda à Donatello son tabernacle et la statue en bronze de son *avvocato*, saint Louis, évêque de Toulouse.

Saint Louis, né en 1274, mort en 1297 et canonisé en 1347, était le second fils de Charles II d'Anjou. Il avait renoncé à la couronne pour entrer dans l'Ordre de saint François ; il était à peine âgé de vingt ans lorsque le pape Boniface VIII le fit évêque de Toulouse. Louis n'avait aucun goût pour les dignités ; il obéit cependant au pontife et partit de Rome pour se rendre dans son diocèse.

Il fit séjour à Florence ; pour honorer un prince de l'Église et un prince de sang royal, on lui avait préparé des appartements dans le palais du Podestat ; il refusa et prit cellule dans le couvent de ses frères à Santa Croce ; là il servit les repas aux pauvres.

Saint Louis, évêque de Toulouse, par DONATELLO (1470).

En choisissant saint Louis pour patron, la *Parte* n'avait pas voulu seulement rendre hommage à ses vertus ; elle institua un saint Guelfe, la Maison d'Anjou étant en Italie le plus solide appui du parti opposé aux vues de l'empereur.

Saint Louis est, en Italie, l'objet d'une vénération particulière.

Il est l'un des patrons de Pérouse ; son effigie se rencontre fréquemment. A Naples, elle était dans l'ancien couvent de Saint-Sébastien (XIIIe siècle); à présent, elle se trouve au Musée San Martino. A Florence, Giotto (1266-1337) l'a mise dans sa fresque de Santa Croce, chapelle des Bardi, parmi les Franciscains qui assistent à la mort de saint François ; Gerini, élève de Giotto, l'a placée dans la Crucifixion de la sacristie du même temple ; ces fresques subsistent toujours, mais d'autres, qui montraient également saint Louis, ont été anéanties, et, certainement, il en est que je ne connais pas.

Donatello et Andrea della Robbia ont sculpté des figures du Saint, l'un, pour Saint-Antoine de Padoue ; l'autre, pour une église de Prato.

Lorsque la statue commandée par la *Parte* à Donatello, pour le pilier d'Or San Michele, fut mise dans le tabernacle, elle donna lieu à des observations de la part des Florentins, bons juges en art, mais portés à la critique ; on trouva que les draperies n'étaient pas assez simples pour un évêque dont la vertu était l'humilité. Donatello, d'esprit alerte, n'était jamais pris au dépourvu ; selon Vasari, il répondit d'une façon assez singulière, disant qu'il avait fait ainsi le costume, à cause de la grande piété de saint Louis

Cependant la popularité et la puissance de la *Parte Guelfa* (1) allaient en décroissant à mesure que le calme s'établissait dans Florence ; la *Parte* devint même si impopulaire, qu'en 1459 la Seigneurie l'obligea à céder son pilier d'Or San Michele à la *Mercanzia*, chambre et tribunal de commerce.

En 1463, l'ordonnance de la Seigneurie fut exécutée; dans le texte il est spécifié qu'ornements, statue et écusson du tabernacle de la *Parte* devront disparaître.

Ainsi fut fait ; la statue de saint Louis fut donnée par la *Parte* aux Franciscains de Santa Croce. Les frères la placèrent sur la façade inachevée du temple ; elle y resta jusqu'en 1860, époque où la façade actuelle fut commencée par l'architecte Mattas, d'après un dessin de Cronaca, dit-on. C'est une libéralité de 500,000 francs de l'Anglais Sloane, qui permit la construction de la façade.

Saint Louis fut alors mis dans l'intérieur de Santa Croce, au-dessus de la porte majeure.

L'idée n'a pas été heureuse ; il y avait dans l'église bien des places meilleures. La statue n'a pas été conçue pour être placée à une si grande hauteur et être vue de bas en haut ; à présent il est difficile de la juger équitablement.

1. *La Parte Guelfa* fut absorbée par l'État tout en conservant son nom. En 1549, elle n'eut plus que des fonctions administratives d'édilité. Le grand duc Pierre Léopold l'a supprimée complètement en 1769.

La *Mercanzia* prit possession du pilier en 1463. Elle se mit en rapport avec Donatello pour un groupe en bronze, l'*Incrédulité de saint Thomas ;* Donatello fit des difficultés pour le prix et mourut en 1466 sans que l'accord ait pu se faire. La *Mercanzia* donna alors la commande à Francesco Cione, dit Verrocchio (1435-1485), l'un des plus grands artistes de l'époque, le maître de Léonard de Vinci.

Le sculpteur, très occupé, ne livra le groupe qu'en 1484.

Il est d'une grande beauté ; les mouvements sont nobles et justes. Peut-être les draperies sont-elles trop détaillées. Elles font pressentir déjà l'abus des draperies mouvementées et tourmentées qui caractérisent la sculpture italienne du XVII^e siècle.

Sur l'orle du vêtement de saint Thomas sont les mots :

TV ES DOMINVS MEVS ET DEVS MEVS.

Le vêtement de Jésus-Christ porte :

QVIA VIDISTI ME THOMAS CREDIDISTI BEATI QVI NON VIDERVNT ET CREDIDERVNT.

Le groupe de Verrocchio a été reproduit en terre cuite émaillée dans l'atelier d'Andrea della Robbia avec quelques modifications; il avait été modelé par Rustici (1474-1554). A présent il est dans le couvent de la Quiete près de Florence.

C'est un mérite pour la *Mercanzia* d'avoir confié le groupe à Verrocchio et un mérite pour la cité de Florence de la maintenir en plein air dans son tabernacle.

Quel est l'auteur du tabernacle ?

Une controverse s'est élevée depuis quelques années sur ce point.

Les uns l'accordent à Donatello, les autres à Michelozzo (1391-1472), le brillant élève de Brunellesco et le collaborateur de Donatello.

Le tabernacle est très beau, il est digne de l'un ou de l'autre de ces grands artistes ; comme on peut en juger par la reproduction, il diffère essentiellement des autres tabernacles d'Or San Michele ; il constitue à Florence la première manifestation de l'architecture dite de la Renaissance, composée avec des éléments de style ionique et corinthien.

Rien ne milite en faveur de Michelozzo.

De 1463 à 1466, année de sa mort, Donatello était resté en pourparlers avec la *Mercanzia*, pour l'*Incrédulité de saint Thomas;* il est fort probable que durant ce temps il a fait le dessin du nouveau tabernacle.

On a discuté aussi sur la question de savoir si le tabernacle de l'*Incrédulité* était le même que celui de saint Louis.

L'Incrédulité de saint Thomas, par VERROCCHIO (1484).

Pleine lumière sur ce point a été faite par deux érudits florentins, M. le professeur Supino et M. le docteur Marrai.

Le tabernacle n'est pas celui de saint Louis, par la raison péremptoire que la statue est trop haute pour être placée debout dans le tabernacle [1].

1. *L'arte* (Roma, fasc. V-VI, 1902). M. l'architecte Castellucci a mesuré la statue à Santa Croce.

Aux raisons sans réplique données par Supino et Marrai je puis cependant en ajouter d'autres.

Les tabernacles d'Or San Michele pour une seule statue mesurent de 1 mètre 65 à 1 mètre 68 d'ouverture à la base.

Celui de la Madone assise est plus large nécessairement ; il a 1 mètre 78.

Saint Luc, par Jean Bologne (1601).

Celui des Quatre saints mesure 1 mètre 94.

Le tabernacle du groupe de Jésus-Christ et de saint Thomas mesure 2 mètres 30.

Il est évident que s'il avait été fait pour une statue seule, il n'aurait pas 2 mètres 30, mais seulement 1 m. 68, comme les autres.

Il me paraît qu'en faveur de l'attribution du tabernacle de la *Mercanzia*, on peut trouver une preuve par comparaison avec un autre ouvrage du même artiste.

Sur le fronton du tabernacle se trouve sculptée dans une guirlande une Trinité sous forme de trois têtes nimbées, barbues et soudées l'une à l'autre.

Or, au Palais Vieux, sur le palier qui sépare la salle des Cinq cents de la salle des Deux cents, on a posé une porte provenant d'un ancien palais de Florence. Cette porte est de Donatello ; elle a non seulement de grandes analogies de style avec le tabernacle de l'*Incrédulité*, mais dans son fronton est placée une Trinité à trois têtes semblable à celle du tabernacle.

La représentation de la Trinité sous cette forme est assez fréquente à Florence, quoiqu'elle ait été sévèrement blâmée.

Saint Antonin (1389-1459), nommé archevêque de Florence en 1446, qualifie la Trinité ainsi représentée: *monstrum in rerum natura.*

En 1628, le pape Urbain VIII la défendit et ordonna la destruction de celles qui existaient : « Urbanus VIII comburi jussit imaginem cum « tribus buccis, tribus nasis et quatuor oculis et « aliae si quae invenirentur similes. »

Malgré cette injonction rien ne fut détruit à Florence.

Je n'ai pu saisir le sens de cette Trinité par rapport à la *Mercanzia*, d'autant qu'on admet que la Trinité était l'emblème des trois arts : la peinture, la sculpture et l'architecture.

Aucune armoirie n'est représentée dans le tabernacle ; sur sa base deux génies ailés soutiennent un médaillon vide.

J'ai indiqué dans la partie supérieure du pilier le *tondo* de la *Mercanzia* par Luca della Robbia, le lis de Florence posé sur un sac cordé.

N° 10. — Les Juges et les Notaires firent mettre dans leur tabernacle la statue en marbre de saint Luc, par Nicolo di Piero Lamberti (1363-1420); plus tard ils voulurent une figure en bronze, à l'exemple de la *Lana*, de la *Seta*, de la *Calimala;* ils la commandèrent à Jean Bologne, né à Douai, (1524-1608) ; elle fut mise en place, en 1601.

L'ancienne statue est au Musée national.

Jean Bologne, fort âgé, fit un ouvrage lourd et maniéré; quelques auteurs ont admis que le saint Luc n'est pas de Jean Bologne, mais de son élève

Francavilla de Douai (1549-1618); c'est possible.

Le sculpteur répéta la même figure pour le dôme d'Orvieto; seulement il la baptisa saint Matthieu.

Là, elle se présente sous un aspect favorable, au milieu des douze apôtres sculptés médiocrement par Cioli, Todi, Cametti, Mochi, Buzio, Caccini, Scalza. Ce qui montre, une fois de plus, que la valeur d'une œuvre d'art dépend souvent du milieu où elle se trouve placée [1].

On ne saurait reprocher à Jean Bologne d'avoir exécuté une réplique de l'un de ses ouvrages; cette pratique était alors dans les usages et de plus grands artistes que lui en ont fait autant.

Le tabernacle date de la première statue; il a dans le fronton un saint à mi-corps et sur la base le bœuf ailé de l'évangéliste et les armoiries de la corporation, également peintes dans le *tondo :* une étoile d'or sur champ d'azur.

N° 11. — Les bouchers ont saint Pierre pour patron; la statue en marbre a été exécutée, en 1413, par Donatello; elle n'est pas très pondérée comme proportions, mais l'expression générale est très caractérisée.

Le tabernacle paraît plus ancien que la statue; il est probable qu'il n'a pas été fait pour saint Pierre et les bouchers, car il ne porte pas les armoiries de la corporation; on remarque dans le fronton un petit médaillon qui était destiné à recevoir un emblème, mais qui est resté vide.

J'ai reproduit le *tondo* en terre cuite émaillée qui est au-dessus du tabernacle; il représente l'armoirie des bouchers : un bouc noir sur champ jaune; c'est un ouvrage exécuté, en 1854, par la manufacture de Doccia.

N° 12. — Le tabernacle des cordonniers est occupé par la statue de saint Philippe, par Nanni di Banco, exécutée en marbre, en 1408.

C'est un ouvrage médiocre. Vasari, dans ses *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes*, est sévère pour Nanni.

Il le présente comme un jeune homme riche, se livrant à la sculpture en amateur plus qu'en artiste.

Les cordonniers, écrit-il, avaient d'abord demandé leur patron à Donatello, qui refusa, le prix offert lui ayant paru trop faible. Saint Philippe fut alors confié à Nanni, qui accepta le prix refusé par Donatello, mais en fin de compte les cordonniers durent payer à Nanni une somme égale à celle qu'avait demandée Donatello, ce qui réjouit beaucoup ce dernier.

Le tabernacle est l'œuvre de Nanni. Dans le fronton il a, en bas-relief, le Saint tenant en

Saint Pierre, par DONATELLO (1413).

main un objet rond et convexe; on admet que c'est un pain, allusion au miracle des pains auquel Philippe assista.

Sur la base du tabernacle sont les armoiries : champ d'argent coupé de trois bandes noires; elles sont peintes aussi dans le *tondo*.

N° 13. — Les maîtres maçons et charpentiers, les *maestri*, comme on les nommait d'habitude, avaient aussi dans la corporation les sculpteurs

1. Ces douze statues colossales et maniérées à l'excès déparaient le noble Dôme d'Orvieto. On les a mises dans le Musée de l'Opera du Dôme, joint au Musée civique, dans le palais des Papes.

sur pierre et sur marbre ; c'est sans doute pour ce motif qu'ils prirent pour patrons les saints Castor, Symphorien, Nicostrate et Simplicius : c'étaient des sculpteurs romains. Dioclétien leur commanda des statues de dieux païens ; ils refusèrent, furent martyrisés et jetés dans le Tibre.

Saint Philippe, par Nanni di Banco (1410).

Les quatre figures ont été faites en marbre par Nanni di Banco, vers 1408.

Le sculpteur s'est inspiré de l'antiquité. Quelques auteurs lui en font un mérite, d'autres, dont je suis, trouvent au contraire que ce fut un tort. En fait, le groupe est mal venu ; sauf une seule figure qui est bien, les autres ont les têtes trop grosses et les corps trop courts ; elles ne sont ni dans le style antique, ni dans celui de Florence.

Vasari raconte que Nanni s'était trompé dans ses mesures au point que les statues ne purent être logées dans le tabernacle ; il demanda à Donatello de corriger l'erreur. Celui-ci y consentit à la condition que Nanni offrirait un bon repas à tout l'atelier de Donatello. Ce fut entendu et Nanni quitta Florence pour quelques jours ; à son retour le mal était réparé et le repas fut généreusement payé.

Saints Castor, Symphorien, Nicostrate, Simplicius, par Nanni di Banco (1408).

On admet que cette anecdote n'est que l'un des récits de fantaisie que Vasari se plaisait à introduire dans ses biographies.

C'est bien possible ; je crois, cependant, qu'il y a là un fond de vérité, tout au moins de vraisemblance, car si Nanni a fait d'excellentes sculp-

tures, comme le saint Éloi, il en a produit aussi de fort médiocres, comme saint Philippe.

Nanni a fourni le tabernacle des Quatre saints ; il porte dans le fronton la figure à mi-corps d'un saint et quelques traces de mosaïques ; sur sa base se trouvent les armoiries de la corporation : une hache d'argent sur champ rouge, et, de plus, un bas-relief très curieux montrant des sculpteurs au travail dans un atelier.

J'ai donné la description du *tondo* exécuté à plat par Luca della Robbia ; il montre l'armoirie de la corporation avec divers instruments.

N° 14.— La statue de saint Georges, que fit Donatello pour les armuriers, en 1415, est un ouvrage hors ligne ; simple, calme, énergique, jeune, saint Georges est prêt au combat ; son attitude indique qu'il sera vainqueur.

Vers 1700, on se figura que la statue en marbre était en péril ; le pilier contre lequel elle est appuyée renferme l'escalier qui conduit aux étages supérieurs d'Or San Michele, par suite le tabernacle est moins profond que les autres; de là, la crainte, évidemment exagérée, d'une chute possible.

Le saint Georges fut donc enlevé de son tabernacle et placé dans celui de la Madone, vide depuis 1628. On ne pouvait prendre un parti moins rationnel, puisque chaque tabernacle est spécialement consacré à une corporation et à son patron.

En 1886, à l'occasion de la fête du cinquième centenaire de la naissance de Donatello, la statue fut replacée dans son tabernacle primitif ; puis, en 1890, elle fut transportée au Musée national, dans la salle spécialement consacrée au maître. On la plaça dans un tabernacle en stuc moulé sur celui d'Or San Michele ; seulement le fond du tabernacle fut garni d'une sorte de mosaïque de fantaisie dans le style du XIII^e siècle ; il eût été bien préférable d'adopter le parti employé par Donatello dans ses autres tabernacles d'Or San Michele.

Dans le tabernacle des armuriers on plaça une réplique du bronze du saint Georges, mais on négligea de garnir le fond qui avait été enlevé, de sorte que seul de toutes les statues d'Or San Michele, le saint Georges se détache sur la pierre nue de l'édifice; il est à souhaiter que cet oubli soit réparé. Sans doute il n'y a aucun indice du fond composé par Donatello, mais il serait facile de s'inspirer du parti qu'il a adopté pour les tabernacles de saint Marc et de saint Pierre.

La substitution a été blâmée avec raison : une statue conçue pour le marbre ne peut que perdre a être traduite en bronze, chaque matière em-

Saint Georges, par DONATELLO (1415).

ployée dans les arts ayant des qualités expressives différentes. On a fait remarquer aussi que le bronze constituait une erreur, puisqu'en vertu du décret de la Seigneurie de 1406, les arts majeurs seuls avaient la faculté d'employer cette matière.

Donatello a sculpté sur la base du tabernacle la lutte de saint Georges contre le dragon et les armoiries des armuriers qui sont aussi peintes dans le *tondo :*

Cuirasse et épée sur champ d'argent.

Dans le fronton se trouve en demi-figure le Père éternel bénissant.

## XXVIII

LES reproductions que nous donnons des tabernacles permettent de juger le caractère extérieur de leur architecture.

Celui des médecins diffère des autres. La Madone ayant été par décret de la Seigneurie proclamée patronne de Florence, on donna à son tabernacle plus d'importance en le munissant d'un baldaquin.

Le tabernacle de la *Mercanzia* est d'un style spécial ; je l'ai déjà noté.

Tous les tabernacles sont en marbre blanc.

Les fonds de la plupart des tabernacles sont décorés de marbres blancs et de marbres de couleur disposés en dessins variés ; les colorations sont de tons rabattus. Je crois que plusieurs de ces fonds ont été repris de notre temps.

Le fond du tabernacle des médecins et celui des pelletiers n'est pas en marbre, mais en petites plaques de verre bleu-foncé avec des ornements dorés.

Une pareille disposition se trouve dans les tabernacles des cordonniers, des bouchers et des Juges, mais elle est limitée à la partie supérieure.

Je ne goûte pas ce genre de décoration ; il donne aux revêtements l'aspect d'une richesse factice.

Du reste, toute la verroterie actuellement dans les tabernacles extérieurs est moderne ; posée en 1858, elle est si fragile qu'un assez grand nombre de carreaux du tabernacle des pelletiers sont fendillés.

Les documents de 1414 et de 1416 nous apprennent que Ghiberti décora de mosaïque le tabernacle de la statue de saint Jean Baptiste ; un dominicain, frère Bernardo di Stefano et un peintre Giuliano di Arrigo, dit Pesello, furent chargés de ce travail, mais comme il n'en reste pas de traces, on ignore si la mosaïque était en cubes d'émaux ou en verroterie.

Lorsque je décrirai le tabernacle d'Orcagna, je reprendrai cette question des divers genres de mosaïque.

Aux termes du décret de 1339, les concessionnaires des piliers d'Or San Michele étaient tenus de célébrer devant les tabernacles la fête de leur patron et de faire à cette occasion des offrandes au sanctuaire.

Les fêtes donnaient lieu à de brillantes cérémonies ; les tabernacles étaient ornés de fleurs, de draperies, de gonfalons et de lumières ; la plupart des porte-bannières sont encore en place ainsi que plusieurs consoles en marbre destinées à supporter des pièces d'orfévrerie.

Un autel décoré de tentures était dressé devant le tabernacle ; des prêtres y disaient des messes en présence des consuls et des membres de la corporation.

J'ai terminé la description de l'extérieur d'Or San Michele.

On peut regretter que l'édifice n'ait pas été maintenu dans l'état conçu par l'architecte Talenti ; la fermeture des arcs en a dénaturé l'aspect.

Le temps a fait son œuvre. Les statues de marbre ont pris une teinte brune qu'à première vue on dirait voulue.

Néanmoins, tel qu'il est, le Palais, — ce nom donné par la Seigneurie au XIV^e siècle, convenait bien au monument, — se présente avec un caractère très particulier.

Il est unique en son genre et seul, en Italie si riche cependant, il offre aux regards du passant des œuvres réunies de Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia et Verrocchio.

Nous allons maintenant pénétrer dans l'intérieur.

GERSPACH.

*(A suivre.)*

# Mélanges.

## Une croix pectorale du XIIe siècle à Rome.

LES croix que les pieux fidèles, aux premiers siècles, portaient au cou par dévotion, prenaient le nom significatif d'*encolpia*. Presque toujours elles contenaient des reliques, que l'on considérait comme une sauvegarde personnelle. La question a été suffisamment élucidée par MM. de Rossi et Martigny (1), pour que je n'aie pas à y revenir ici. En archéologie, il est bon d'éviter les redites continuelles : au lieu d'insister sur les faits acquis à la science, à moins que ce ne soit pour les synthétiser ou en tirer des corollaires nouveaux, il est de beaucoup préférable d'ouvrir d'autres voies aux investigations.

La monographie de la croix pectorale (2) au moyen âge reste encore à faire (3). Si on ne l'a pas tentée jusqu'ici, c'était probablement faute de documents suffisants. En effet, les croix de ce genre sont rares et jusqu'ici je n'en ai rencontré qu'un petit nombre.

La description de la croix romaine, qui a une grande valeur archéologique, m'a engagé à l'entreprendre. Voici un chapitre, détaché de cette étude d'ensemble.

L'objet de ce travail est une croix, analogue à celle d'Aix-la-Chapelle et, comme elle, datant de l'époque de transition. Je l'ai pour ainsi dire découverte, car, avant moi, aucun archéologue n'en avait fait mentiou, mais je me suis hâté de l'arracher à son obscurité imméritée en la faisant photographier par Carlo Simelli pour ma collection des *Antiquités chrétiennes de Rome* qu'elle est loin de déparer. Si cette croix est demeurée longtemps ignorée, c'est qu'elle est comme cachée à la bibliothèque, nullement fréquentée par le public, du couvent de St-Charles *di Catinari*. Cependant il y a là, outre une belle Bible illustrée du XIIe siècle, un embryon de musée, qui n'est pas indifférent pour un amateur. Les Barnabites m'ont assuré que la croix provenait de Pérouse ; c'est donc une œuvre d'orfévrerie italienne.

Elle a survécu à la destruction, parce qu'elle est en cuivre doré : un métal plus précieux, en attirant la convoitise, aurait eu grande chance de passer par le creuset. Le moyen âge fut bien inspiré quand, par économie, il employa des matières premières sans valeur vénale par elles-mêmes ; l'art était ensuite chargé de dissimuler une telle parcimonie.

Cette croix mesure en hauteur $0^{m},14$, sur un développement de $0^{m},08$ au croisillon. Les dimensions sont donc très restreintes, comme il convient à un objet de ce genre, fait pour être porté sur la poitrine. Aussi remarque-t-on au dos un anneau de suspension. Cependant, comme le pied est *fiche*, suivant l'expression héraldique, peut-être cette croix avait-elle une double destination. Aux offices pontificaux, l'évêque la prenait sous la chasuble ; chez lui, ou en voyage, pour célébrer d'une manière privée, puisqu'il avait l'usage de l'autel portatif, il pouvait planter la pointe dans un support quelconque. Je n'exagère pas, car, au XIVe siècle, la croix d'autel avait encore des proportions bien réduites, au moins en certains cas. J'en ai déposé une au musée de l'évêché d'Angers, qui n'a que $0^{m},18$, y compris la pointe de fer, faite pour être dissimulée dans le soubassement qui devait y être adapté.

La croix est plate comme un bois équarri ; seulement, un rebord saillit tout autour et forme en quelque sorte une taille d'épargne dans le champ, où il n'y a pas cependant trace d'émail.

En haut, au lieu du titre habituel, est serti,

1. *Dictionn. des antiq. chrét.*, au mot *Encolpia*; *Bullet. d'arch. chrét.*, 1872, p. 18.

2. Ferraris (*Prompta Bibliotheca*, tom. II, col. 1529, édit. Migne) fait observer, avec Innocent III, que le nom dérive de l'usage : « Crux pectoralis vocatur ab Innocentio III, ex eo quod ornet pectus. » Certains écrivains contemporains, surtout des journalistes, ont contracté la mauvaise habitude de dire *croix pastorale*, ce qui est contraire à la tradition ecclésiastique et au bon sens.

3. Je suis étonné que le *Glossaire archéologique* n'ait pas établi une subdivision pour la *croix pectorale*, dont il donne un faux spécimen dans la croix mérovingienne de Ste-Croix de Poitiers, qui est une croix de châsse, comme je l'ai démontré, dès 1880, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 2e série, t. IV, p. 327 et suiv.

dans une bâte renflée et ovale, un cabochon, dont le cristal, pointillé de bleu clair, indique une pierre artificielle cuite au feu.

Sur la croix se dresse en relief un Christ, digne, noble et beau. Il se tient droit, car il règne plutôt qu'il ne subit un ignominieux supplice. Ses cheveux, partagés sur le front, retombent en longues mèches dans le dos. Comme au crucifix de bois du musée de Cluny, les oreilles sont saillantes. La barbe est courte, fournie et taillée en rond, ce qui n'est pas conforme à la tradition, laquelle la bifurque. Les yeux ouverts indiquent que le Christ est vivant ; ce n'est pas le moment de l'agonie où la tête s'allanguit. Il y a là évidemment une intention symbolique et l'artiste n'a pas visé au réalisme. Pour mieux exprimer qu'ils voient encore, il les a faits proéminents, effet qu'au moyen âge on obtenait fréquemment à l'aide de deux gouttes d'émail. Les bras sont presque horizontaux, car ils doivent embrasser le monde entier dans leur charitable étreinte. Deux clous percent les mains. La poitrine est aplatie et l'on sent les côtes sous la chair, amaigrie par les fatigues et les douleurs de la Passion. Le jupon descend de la taille aux genoux. Noué en avant et relevé sur les côtés, il forme en tombant des plis gracieux : un galon le rehausse. Cette manière de couvrir la nudité, qui s'est substituée à la robe, constitue un signe caractéristique de l'époque, accusée aussi dans le clou terminal. Didron faisait observer, dès 1845, que la crucifixion à quatre clous est la plus ancienne et que, avant de modifier définitivement ce type et de réduire les clous à trois, il y eut quelque hésitation ; n'osant percer les pieds d'un seul clou, on enfonça le troisième clou dans le support sur lequel ils s'appuient. « A partir du XIII^e siècle, en conséquence de discussions déjà ouvertes antérieurement et définitives alors, les deux pieds furent croisés et attachés par un seul clou. On décida que trois clous seulement avaient été employés au crucifiement. Mais la croix de M. Labarte (dont les *Annales* donnent une gravure) est de la fin du XII^e siècle, ou des premières années du XIII^e. On ne croyait déjà plus aux quatre clous, mais bien aux trois. Cependant on n'avait pas encore adopté le parti de superposer les pieds et il était impossible, sans ce moyen, d'attacher les deux pieds par un clou unique. Pour sortir de la difficulté, ce fut à la tablette qui porte les pieds et non aux pieds eux-mêmes que le clou fut adapté. Expédient ingénieux et qui ne manque pas d'intérêt... D'ailleurs, les clous servaient à fixer le Sauveur sur la croix ; appuyés sur une tablette, les pieds n'avaient donc pas trop besoin d'être encore attachés par un ou deux clous. » (*Annal. arch.*, t. III, p. 361.)

Cependant, l'on peut, pour cette pratique, remonter un peu plus haut encore.

Le célèbre crucifix d'ivoire du musée de Madrid, qui porte le nom du roi Ferdinand et de la reine Sancha, date de la première moitié du XI^e siècle. La gravure en a été donnée par le *Magasin pittoresque*, 1870, pp. 380 et 381. Or, les mains sont fixées à la croix par deux clous ; les pieds percés sont posés sur un support et le sang jaillit des blessures. Le troisième clou est enfoncé dans le support même. Ainsi, bien avant l'époque assignée par Didron, l'on aurait commencé à douter si réellement le Christ avait été crucifié avec quatre clous et la transition se serait manifestée à l'aurore du XI^e siècle et non pas à la fin du XII^e.

La croix de Rome donne raison à cette théorie.

Quoi qu'en ait dit le P. Cahier, qui le poursuit injustement à outrance dans les *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Didron avait le sens de l'art du moyen âge et les services qu'il a rendus à cette cause sont immenses et durables. Sa rare perspicacité ne lui permettait pas de se fourvoyer si facilement. Je suis heureux de pouvoir invoquer ici le témoignage de celui qui fut mon maître et mon ami. Donc, au crucifix de Pérouse, les jambes sont *raides* et posées sur un *suppedaneum*, arrondi et trilobé, dans lequel est enfoncé le troisième clou, dont la tête est taillée en pointe de diamant. L'artiste a percé les deux pieds ou plutôt y a laissé le stigmate de la *transfixion*, mais il a craint d'y mettre les clous eux-mêmes : deux pieds percés supposent, en effet, deux clous. Entraîné par le courant de l'époque, il a pensé qu'un seul clou serait trop court et il l'a placé résolûment au-dessous des pieds, auxquels il ne se rapporte plus qu'indirectement, comme un souvenir.

Ici, j'ai à noter une particularité. Quand on lève ce clou, les bras du crucifix font charnières et l'on trouve le corps creux, d'une part et, de l'autre, une capse verticale, qui saillit au dehors pour donner plus d'espace. Là étaient renfermées les reliques, énumérées à la partie postérieure par une inscription, qui commence à la face pour se continuer au revers dans toute son étendue.

On lit, au-dessus de la tête du Christ et au croisillon :

CRV
C̄ · DE
Z̄ · VESTE · S' ·
REL̄ · MĀR ·
GORD̄

Je traduis ainsi : *Crux continet de veste salvatoris : sunt (ibi) reliquiæ Gordiani, Marii ?*

Cette interprétation, qui me semble la plus rationnelle, laisse place cependant à une autre lecture. Le *C*, avec abréviation, de la seconde ligne, peut se relier au mot inachevé de la première et donner *(de) cruce.*

La seconde *S* est barrée obliquement, tandis que la première a, au-dessus, un *sigle* horizontal, ce qui indique deux mots différents. Mgr Lacroix, clerc national pour la France, que j'avais consulté, parce qu'il avait la pratique de l'épigraphie romaine, lisait au lieu de *sunt*, *sacræ* qu'il faisait rapporter à *reliquiæ.* Je préfère *sunt*, parce que là commence une énumération de reliques de saints. Le reste n'est pas douteux. Le docte prélat inclinait à transformer *mar* en *martyris :* si ce mot est exact, je préférerais *martyrum*, qui embrasserait les dix noms de martyrs inscrits sur la croix et on lirait: *sunt (ibi) reliquiæ martyrum Gordiani, Dionisii*, etc. Toutefois, je dois dire que *mar.* sans le *t* final, peut aussi bien s'entendre de *Marii, Marthæ, Mariani, Marinæ*, et autres noms du même genre.

Au revers, un rectangle mouluré correspond, en *saillie*, à la capse intérieure. On y voit gravé

DE
SE
PVL̄
DION̄ ALR̄ · MARTINI
SEB̄ · CŌS · ET · D̄ · ADRI
ANI
ET ·
VX̄
EI' ·

ce que je traduis : *de sepulcro, Dionisii, Aurelii* ou *Alexandri, Martini, Sebastiani, Cosmæ et Damiani, Adriani et uxoris ejus.*

*De sepulcro*, mis en pendant de *crux* et de *veste* à la tige supérieure, doit se référer au Sauveur. Le génitif des autres noms sera régi par *reliquiæ*, sur la partie correspondante à la face.

Mgr Lacroix interprétait *Dionisii Alexandrini;* je ne suis pas de cet avis, un point final séparant les deux mots pour en faire deux noms distincts. D'ailleurs, il est fort douteux que la seconde lettre soit *L :* elle part de l'*A* et rejoint le *R*, ce qui en ferait aussi bien un *U*.

*Et* unissant *Cos* et *D.*, je ne vois pas qu'il y ait lieu de les séparer. Mgr Lacroix faisait de *D* l'initiale de *Divi*, qui alors se serait référé à *Adriani ;* mais il faut observer qu'ici aucun nom de saint n'a été antécédemment qualifié ni *divus*, ni *sanctus :* ce serait donc une anomalie. Je préfère voir, avec la liturgie qui les unit constamment, *Cosmæ et Damiani*, comme plus bas Ste Nathalie est jointe à son époux S. Adrien. Dans les inscriptions abrégées comme celle-ci, faute d'espace suffisant pour s'étendre, il importe de contrôler le graveur par lui-même et de juger sa pensée par analogie.

J'ajouterai un mot sur l'épigraphie de cette croix. L'écriture est ferme et nette ; certaines lettres sont inégales en hauteur. L'une même est enclavée à la finale d'*Adriani*, où l'on remarque un *repentir*, c'est-à-dire un faux coup de burin, retouché ensuite. La romaine domine, par réminiscence, mais déjà le *G* s'arrondit comme dans la gothique. *E* se présente sous deux formes, l'antique et la nouvelle, imitée du grec, où un ardillon sort de la boucle du dos. Au revers, les points sont ronds et pleins ; à la face, c'est un petit cercle évidé.

Enfin, le graveur, qui a retouché au burin son œuvre au sortir de la fonte, a d'abord tracé autour de l'inscription un double filet qui contourne la croix. Là, sa main moins sûre n'a pas profilé la ligne d'un trait magistral : on voit les coups lents et répétés du ciselet qui, sous la pression de la main ou du marteau, procède par saccades.

Somme toute, cette croix pectorale est un *spécimen* fort intéressant de l'orfévrerie à l'époque de transition, qui chevauche du XIIe siècle sur le XIIIe.

X. Barbier de Montault.

## La Vierge de Munich.

I

IL est bon de ne laisser perdre aucune de ces petites feuilles volantes que les pieux fidèles avaient soin de conserver dans leurs livres d'heures, ou dans les *Journées du chrétien*. Sous ce rapport, M. le curé Chambois, qui veut bien me favoriser de ses dons, fait parfois d'heureuses découvertes; de la sorte on peut se rendre compte de la dévotion dominante à une époque déterminée. C'est grâce à l'envoi d'un double exemplaire [1] que je parlerai de la Vierge de Munich (Bavière), bien oubliée de nos jours; il s'agit de deux éditions, à peu près identiques, mais tirées sur papier différent, l'un fort et jaunâtre, l'autre mince et blanc.

La feuille, haute de quinze centimètres, se plie en deux et chaque page présente alors une largeur de neuf centimètres. Ces pages sont entourées d'un filet perlé, auquel s'enlace une guirlande de feuilles.

Sur la première est imprimée l'image, médiocre gravure sur bois, au trait, avec quelques hachures, représentant la Ste Vierge, assise sur les nuages. Elle est vêtue d'un long voile qui retombe dans le dos, d'une robe et d'un manteau jeté sur ses genoux. Sa main droite soutient debout l'enfant Jésus, demi nu, qui se détourne pour regarder et de la main droite montre sa mère, dont la main gauche est tendue comme pour attirer à elle; modeste, elle baisse les yeux vers les dévots qui sollicitent sa protection. Les têtes sont irradiées en cercle lumineux et se détachent sur un fond de lignes horizontales, dénommées *azur* en blason, ce qui indique le séjour au ciel.

Au haut de l'encadrement est écrit : VOILA VOTRE MÈRE et en bas : *Montrez que vous êtes notre Mère.*

Puis vient une déclaration personnelle d'affiliation :

Je souscris à la Confédération d'Amour, sous le titre de la TRÈS-SAINTE VIERGE MARIE AUXILIATRICE.

1. J'en ai donné un au Musée diocésain de Montauban, si vaillamment fondé à l'évêché par mon intelligent ami, le chanoine Pottier.

A la partie inférieure, l'éditeur donne son nom et son adresse :

Au Mans, chez Madame DUREAU, Imprimeur-Libraire, rue de la Perle, N° 42.

La seconde page contient deux prières à la Vierge et au St-Sacrement, qui étaient les dévotions particulièrement chères au XVII^e siècle.

Vous êtes toute belle, ô MARIE, et il n'y a pas de tache en vous. *Cant.*, IV, 7.

*Immaculée Conception de la* SAINTE VIERGE.

Sainte MARIE, Mère de Dieu et Sauveur JÉSUS-CHRIST, toujours Vierge, élevée au Ciel en corps et en âme, qui avez été conçue sans tache du péché originel, priez pour moi maintenant et à l'heure de ma mort, priez pour ma conversion, protégez-moi dans toutes mes entreprises; soyez toujours ma consolation, prenez soin de mon salut; j'ai mis, après Dieu, en vous toute ma confiance, Mère de Miséricorde, qui n'avez jamais eu aucune tache; *Tota pulchra es Maria, et macula originalis non fuit in te.*

Il faut porter cette Oraison sur soi, pour être préservé de plusieurs périls, comme on l'a souvent expérimenté.

*Loué et adoré soit à jamais le Très-Saint-Sacrement de l'Autel.*

Le Corps adorable et le Sang précieux de notre Seigneur JÉSUS-CHRIST au divin Sacrement de l'Autel, soit entre moi et mes ennemis visibles et invisibles, maintenant et à l'heure de ma mort. Louée, aimée et honorée soit à jamais la très pure et très immaculée Conception de la Très Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu, exempte de toutes dettes et taches du péché originel, préservée de toute corruption dans son glorieux tombeau, élevée au Ciel en corps et en âme, et placée au-dessus de toutes les pures Créatures.

*O Mater Dei, memento mei.*

Au revers, s'étale sur les pages ouvertes, cette déclaration par le directeur délégué, de l'admission dans la confrérie de Notre-Dame auxiliatrice :

Je soussigné, Député et Agent de la Confrairie de NOTRE-DAME AUXILIATRICE, érigée en la Ville de Munich, par Monseigneur L'Électeur de Bavière, et confirmée par le Pape Innocent XI, reçois par ce Certificat, et admets en cette Confrairie [1] pour être participant de toutes les grâces, faveurs et autres biens spirituels accordés à cette Confrairie. Donné à

II

L'IMAGE doit représenter la Vierge vénérée, qui semble peinte sur un tableau et, d'après le type iconographique, ne peut être reportée au delà du XVII^e siècle. C'est précisément

1. Plusieurs lignes sont laissées en blanc pour y inscrire les noms et titres de la personne agrégée.

l'époque à laquelle le pape Innocent XI, qui siégea de 1676 à 1689, confirma la Confrérie érigée en son honneur.

Le titre est *Notre-Dame auxiliatrice*, ce qu'indique le geste fait par Marie, qui accueille miséricordieusement ses clients et aussi celui du Fils, qui renvoie gracieusement à sa mère.

Pour savoir au juste l'origine de cette dévotion, j'ai eu recours à un ouvrage classique en la matière mais bien imparfait. En effet, s'il relève six Madones vénérées en Bavière, dont deux auprès de Munich, il omet complètement celle même de Munich, la seule que nous cherchons à connaître [1].

Heureusement, j'ai rencontré récemment, pour la première fois, dans le catalogue du libraire Michaud, à Reims, un opuscule, que je me suis empressé de demander ; mais je suis arrivé trop tard, l'exemplaire unique étant déjà vendu, quoiqu'il ne soit pas de date très ancienne et par conséquent rare. Voici l'article du catalogue.

*La sainte confrérie, ou confédération d'amour de Notre-Dame auxiliatrice, érigée à Munich en 1684, avec plusieurs prières conformes à l'esprit de cette Association.* Munich, Woss, sans date *(vers 1800)*, petit in-12 relié vélin, 2 fr. *Orné d'une figure sur acier hors texte et d'une figure sur bois dans le texte.*

Exemplaire accompagné d'un billet d'admission dans la *Confrérie*, rempli au nom du sociétaire, avec signatures [2].

X. Barbier de Montault.

Le Peux, 19 février 1901.

## Les Avisseau et la Céramique religieuse.

DEPUIS le jour où, errant à travers les jardins maraîchers coupés de ruelles tortueuses, qui composaient tout le faubourg Saint-Pierre des Corps intra muros à Tours, Clément de Ris découvrit par hasard la demeure d'Avisseau, le célèbre céramiste tourangeau, ce côté de la ville a bien changé. Il a pris un aspect moderne ; on y compte maintenant les masures à pignon, composées d'un unique rez-de-chaussée, vieilles d'un siècle, cuirassées d'ardoises. Au milieu des maisons nouvellement bâties, seule, celle du potier a été respectée, pour l'alignement de la rue qui porte son nom ; le toit assez bas, moitié en tuiles, les murs moitié en torchis, la distinguent de ses voisines. Sur l'une des façades, la Société littéraire et artistique de Touraine a eu la patriotique pensée de placer, il y a deux ans, une plaque commémorative en marbre blanc, où se lit en lettres rouges : *Charles-Jean Avisseau, rénovateur de l'art de Bernard Palissy, 1795-1861.*

La pose de cette plaque fut l'occasion d'une fête consacrée à la mémoire de l'artiste [1]. Alors furent rappelées ses luttes opiniâtres, durant dix-huit ans, à retrouver le secret de l'émail sur l'argile, la collaboration intelligente de sa famille, sa foi invincible dans la réussite, malgré son dénûment, et, lorsqu'il eut enfin triomphé de tous les obstacles, la gloire qui a été sa jouissance, au déclin de sa vie, et qui lui a survécu. Mais on n'a pas assez insisté sur l'universalité des connaissances qui faisaient de lui un homme de la Renaissance plutôt qu'un de nos contemporains. Il eut, en effet, le mérite, à un âge où d'ordinaire on ne se met pas aisément à des études nouvelles et ardues, d'approfondir à la fois le dessin, la chimie et l'histoire naturelle.

Après avoir figuré à l'exposition du Petit Palais, tout ce que les amateurs de la Touraine possèdent de lui fut réuni, ces deux jours de fête, dans son atelier.

Cette pièce a été conservée dans le même état de simplicité rustique : murs blanchis à la chaux, sol carrelé, plafond avec poutres et poutrelles, peint en bleu avec arabesques blanches et deux devises qui se détachent pareillement en blanc : *L'homme naît pour travailler comme l'oiseau pour voler. Si labor terret merces invitat.* Quelques échantillons à la muraille, çà et là quelques maquettes.

C'est encore dans cet atelier que travaille

1. Le *Calendrier majeur de Notre-Dame*, dans le tome II du *Dictionnaire des pèlerinages*, donne cette nomenclature des Vierges vénérées en Bavière: « 25 mars. A Mochingen, à trois lieues de Munich, Notre-Dame de Mochingen; à Dunthenus, Notre-Dame de Dunthenus, fondée en 1221 par Gérold, évêque de Freiseigen, pour toutes les fêtes de la Ste Vierge. » (col. 1291). — « 5 Juillet. A Fœchingen, près de Munich, dans l'église de St-Jean-Baptiste, en mémoire d'un célèbre miracle arrivé en 1646 » (col. 1302). — « 15 Août. A Feicht, Notre-Dame de Feicht » (col. 1309). — « Le premier dimanche de mai, à Ratisbonne, Notre-Dame de Ratisbonne ou de Regensburg » (col. 1329). — « Le lundi après l'octave de Pâques, à Feicht, Notre-Dame de Feicht » (col. 1331). — « Les trois samedis après la fête de S. Michel et tous les samedis de l'année, à Hamingue, Notre-Dame de l'Ange-Dieu » (col. 1333).

2. Le *billet d'admission* peut avoir seul subsisté du livret, réédité au Mans, probablement à la même époque.

1. 16 et 17 décembre 1900.

son fils, M. Édouard Avisseau. En s'adonnant aussi à la céramique, il semble non seulement avoir répondu à un attrait particulier, mais encore par amour filial, avoir pris à tâche de faire mieux connaître son père et de montrer à quel point de perfection celui-ci eût porté son art, s'il n'avait eu contre soi le manque de ressources et d'instruction.

De même que les sculpteurs de la période romane s'attachaient à reproduire sur les chapiteaux de nos édifices religieux des sujets que leur fournissaient la faune et la flore locales, ainsi fit Charles-Jean Avisseau, dans la décoration de ses faïences par l'observation attentive des variétés infinies de la nature. Pour avoir répété Bernard Palissy, il n'en garda pas moins une particulière originalité : les procédés de l'un et de l'autre sont très différents. Mais au début, tout en luttant pour découvrir le secret de l'émail sur l'argile, il s'appliqua, non sans bonheur, aux sujets religieux, statues de saints et d'évêques. Il habitait alors tout près de la cathédrale. C'est là que naquit son fils, Édouard, le 31 juillet 1831, à l'ombre du sanctuaire, peut-on dire. Circonstance dont on retrouvera la trace dans le cours de son existence.

Dans cet intérieur profondément chrétien, l'âme de l'enfant s'ouvrit bientôt aux plus nobles aspirations. En grandissant aux côtés de son père, le jeune Édouard se sentit irrésistiblement poussé vers la même voie. Il n'y eut pas seulement en lui transmission des fermes principes sans lesquels la famille ne saurait subsister, mais un enseignement élevé, un concours actif aux travaux paternels lui communiquèrent encore l'amour du beau idéal et la noble passion de le réaliser, de le fixer mieux que sur des sujets profanes.

Assurément c'est un mérite que d'avoir débuté par la rénovation d'une gracieuse variété de céramique du XVI^e siècle, dite faïence Henri II, d'Oiron ou de Saint-Porchaire (1). Un plein succès récompensa sa tentative hardie. Mais pour comprendre la haute portée de ses conceptions artistiques, il faut s'arrêter aux scènes religieuses qu'il a interprétées avec le souci des pures traditions et, à la fois, avec une respectueuse indépendance. Par le procédé, il relève en partie de son père L'étude familière des primitifs, comme aussi les cours qu'il a suivis quelque temps sous la direction d'un tourangeau, Léopold Lobin, l'ami de sa famille, le célèbre peintre de vitraux, ont bien pu contribuer à parfaire son éducation artistique, mais le goût, l'ordonnance de la composition, la perfection du dessin sont des qualités qui lui sont absolument personnelles.

Pénétrons dans la chapelle des Dames de la Présentation, plus connues à Tours sous le nom de Dames Blanches. Le style roman dont s'est inspiré l'architecte, en la restaurant, convient très bien à l'œuvre de M. Édouard Avisseau.

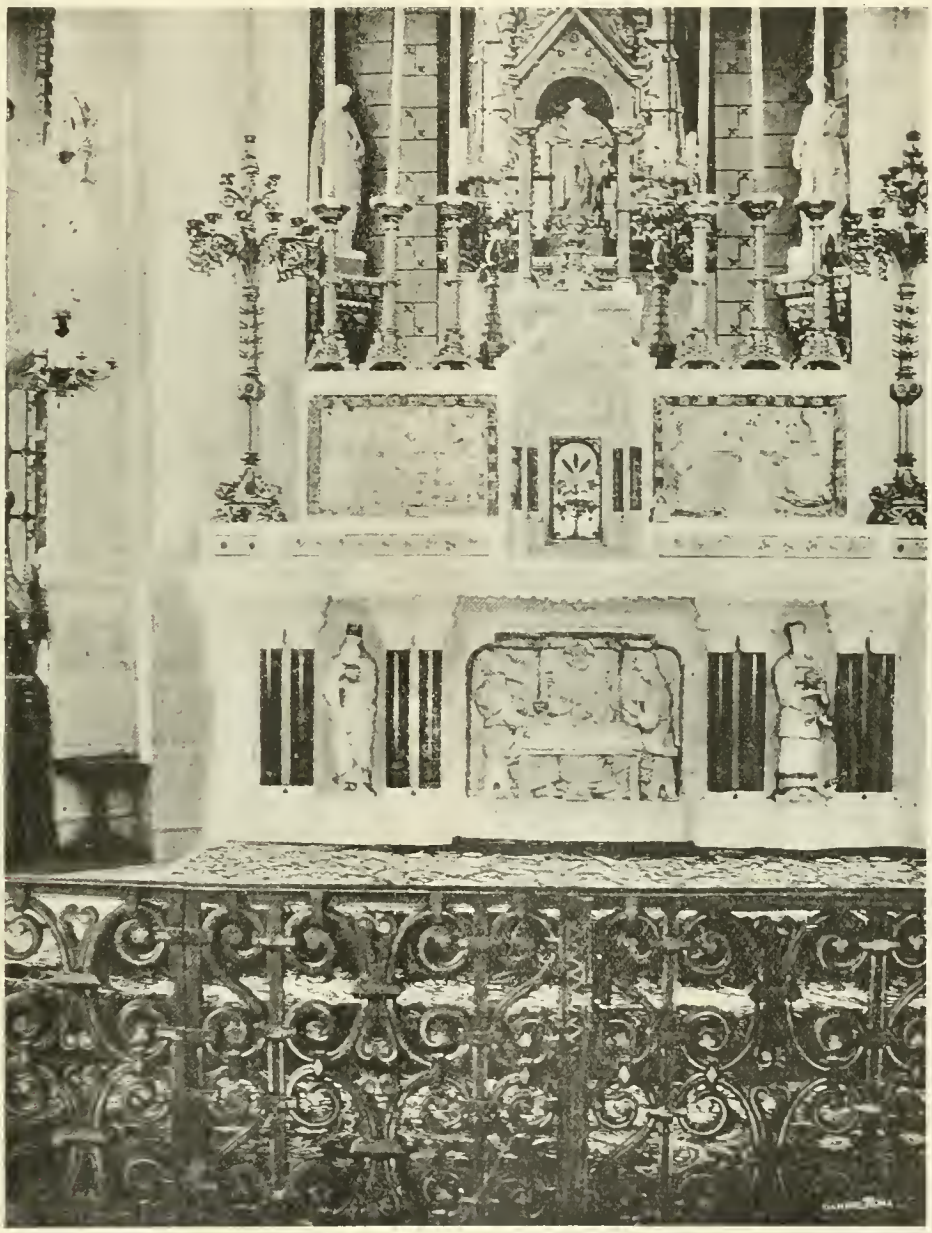
C'est un bijou serti sur un autre bijou. En présence des faïences qui ornent le maître-autel, on se reporte instinctivement à Lucca della Robbia, tant l'esprit dans lequel elles ont été conçues rappelle le faire de cet artiste.

Trois compartiments distincts, trois tableaux, complets, animés, d'un effet saisissant, d'une grande inspiration. Les personnages sont en haut-relief. Le blanc d'émail stannifère dont ils sont faits s'harmonise avec le fond bleu lapis. Et ces teintes forment avec le marbre blanc du maître-autel un ensemble doux et agréable à l'œil. Au retable de gauche, la *Présentation de la Sainte Vierge au Temple*. La Mère de Dieu a gravi les derniers degrés, et, inclinée, elle reçoit la bénédiction du grand-prêtre. Derrière elle, à genoux, sainte Anne, et à la suite, debout, saint Joachim ; dans le fond planent des chérubins ailés. Harmonieuse ligne de personnages, dont les poses variées rendent avec vérité les sentiments intérieurs ; admirable Vierge, qui disparaîtrait, si l'on ne sentait un être céleste dans ce corps frêle. Au retable de droite, particularités relatives au *Songe de la mère de saint Dominique*. Assise au milieu des nuages, peu élevés au-

1. Grâce aux travaux de M. Benjamin Fillon, il est démontré que l'origine de cette faïence est française. Au nombre des essais de M. Ed. Avisseau dans ce genre nous signalons : une buire et des salières, à M. Alfred Mame; des flambeaux, à M. Seheult.

Incidemment, rappelons l'attention sur d'autres œuvres profanes d'un haut intérêt : *La Touraine*, plat offert par la Société d'horticulture à son président ; le plateau héraldique, une merveille de composition, don des Dames de Tours à la princesse Marie-Amélie d'Orléans, alors fiancée au duc de Bragance, et qui a figuré dans la corbeille de noces; *l'Hymen du Cher et de la Loire*, actuellement au Conservatoire des Arts et Métiers de Paris; *Le Sanglier d'Erymanthe*, que possède Mme Cottier, de Tours.

dessus de terre, et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, la Sainte Vierge remet le rosaire au Saint, prosterné à ses pieds dans une attitude de respectueuse confiance. Un ange agenouillé, un cierge à la main, et derrière lui, un chien, de la gueule duquel sort un flambeau allumé. Sur le sol, aux côtés de l'ange, le globe du monde cerclé d'une croix. Entre Marie et saint Dominique,



Maître-Autel des Dames de la Présentation, maison-mère, à Tours.

un rosier couvert de fleurs, et, détail charmant, sur l'un de ses rameaux, un oiseau qui chante à plein gosier. Ce chantre de la gloire de Dieu eût réjoui un saint François d'Assise, un saint François de Sales, sans les distraire dans la célébration du saint Sacrifice. Au tombeau, les *Disciples d'Emmaüs*. A droite de Jésus-Christ, un tout jeune homme, recueilli, les mains serrées l'une contre l'autre, d'un suave profil ; à gauche, un vieillard à longue barbe, son chapeau pendant

sur les épaules, la tête légèrement levée, d'un mouvement extatique. Les deux extrémités de la nappe sont relevées par un nœud ; un peu au-dessus, en teinte rouge brique, d'un côté, les armes de Mgr Collet, alors archevêque de Tours, de l'autre, celles de Pie IX. En guise de frange, et de la même teinte, le passage de l'Évangile, *Et aperti sunt oculi eorum*, relatif au sujet. Aux angles, les statuettes de Melchisédech et d'Aaron, d'un admirable détail. Enfin, à la porte du tabernacle, sur fond blanc, un calice couleur de jaspe, d'où s'échappent de légers rinceaux de vigne avec, de chaque côté, des grappes de raisin, et au centre, des épis de blé. Autour de chaque compartiment court une frise d'une gracieuse élégance. Là se trouvent concentrées toutes les puissantes qualités de l'artiste : la naïveté, la pureté des lignes, l'art savant des draperies, l'harmonie et la sobriété des tons. Quand il revoit cet ensemble, le R. P. Ollivier avoue être frappé de cette dernière particularité et il trouve toujours plus belle la tête juvénile du disciple d'Emmaüs. C'est un chef-d'œuvre de goût et d'exécution. Il n'y a qu'un artiste sincèrement religieux qui puisse donner une aussi pieuse illusion de la réalité.

L'Annonciation (Galerie particulière).

Quelle composition non moins achevée dans l'*Annonciation !* Quelle merveilleuse entente du sujet ! Quelle savante et originale imitation des maîtres anciens ! Avec quelle suavité est exprimée cette communication sublime entre le ciel et la terre ! Par une porte entr'ouverte on aperçoit un chemin montant et tortueux, bordé de palmiers, tout en haut les murs de Nazareth. L'action est prise sur le vif. Si soudaine est l'apparition de l'hôte mystérieux que la jeune Vierge, surprise pendant son travail, a jeté précipitamment à terre sa quenouille et son fuseau, tout près d'un panier de fleurs, image de sa grâce et de sa pureté. Humblement prosternée, elle écoute, les yeux levés vers le Saint-Esprit, qui a pénétré, sous la forme traditionnelle d'une blanche colombe. On entend le dialogue, on le comprend, nul besoin de lire, sur le lambris, l'inscription qui s'y rapporte. L'attitude du messager céleste est majestueuse ; ses traits, inspirés. Le lis qu'il tient à la main occupe le centre du cadre comme aussi le Saint-Esprit. Effet voulu et qui a son importance. Dans la partie supérieure du cadre, un cartouche aux armes du propriétaire [1] ; de chaque côté, et au-dessus, des angelots.

Que l'artiste traite des scènes compliquées comme celles que nous venons de décrire, ou qu'il s'en tienne à un seul personnage, ou encore à un buste, c'est toujours avec le même art et la même sincérité. De cette dernière sorte sont l'*Ars Poetica* et *Jeanne d'Arc.*

En haut relief, une femme assise et drapée selon le goût de la Renaissance, une plume à la main, sur ses genoux les feuillets où elle fixe son inspiration, un berceau de lierre, *doctarum præmia frontium*, qui couronne l'édicule Renaissance et lui fait un cadre à souhait, telle nous apparaît la Poésie. C'est peu de chose, mais tout y est à considérer : le beau mouvement de cette tête qui pense, qui s'absorbe, la pose variée des bras et l'arrangement harmonieux des plis du vêtement. L'oiseau qui chante, le lézard que nous voyons plus bas, ne sont point étrangers au sujet

1. M. de Kervéguen.

et ils rappellent la tradition des Avisseau. A une exposition de céramique, ce travail attira l'attention de M. Paul Dubois, membre de l'Institut. Il ne put s'empêcher de dire : « — J'aime beaucoup cette figure-là, elle est bien interprétée. »

La noble Vierge de Domrémy a inspiré nombre d'artistes, mais aucun, que je sache, n'a eu la pieuse hardiesse de suppléer aux documents écrits en nous la représentant au tombeau de saint Martin, au moment où elle adresse au ciel une ardente supplication pour la France. On sait que Jeanne s'est arrêtée à Tours, en 1429 no-

Ars Poetica.

tamment, et qu'à cette époque elle y séjourna chez Dupuy, bourgeois de la ville, tandis que se terminaient les préparatifs de l'expédition qu'elle devait commander. Rien donc de plus vraisemblable que la supposition de l'artiste ne se rapporte à cette époque.

Sa *Jeanne d'Arc* est un médaillon grandeur naturelle. Au chapeau d'étoffe noire la coquille des pèlerins, et sur le côté, le médaillon de saint Martin, nous remettent sous les yeux, vivante et impressionnante, la belle figure de Jeanne en prière.

Au dire d'un consciencieux historien (1), la vie angélique de Jeanne transforma l'armée ; les pécheurs endurcis qui la composaient s'humilièrent et firent pénitence. Cette force de la vertu qui s'impose, elle est toute dans l'expression du regard et de la physionomie. L'épée, retrouvée à Sainte-Catherine de Fierbois et rappelée à gauche du médaillon, complète ce que l'on peut imaginer de la jeune guerrière. Elle ne répandit point le sang ennemi ; entre ses mains, l'arme n'était que le signe visible de sa vocation providentielle ; la victoire, elle ne l'attendait que d'en haut, confiante dans « Ses voix ». C'est là ce que M. Édouard Avisseau a exprimé avec toute son âme de patriote chrétien.

Jeanne d'Arc au tombeau de saint Martin.

Bien que de proportions plus modestes, il faut encore citer du même artiste, des médaillons de saints personnages tels, par exemple, saint Hubert, sainte Clotilde..., etc., vrais cachets de première communion dont la valeur n'est point la matière précieuse (1).

Un chemin de croix, interprété par cet artiste, un maître-autel décoré de ses faïences, genre Lucca della Robbia ou *grafito* (2), quel ensemble propre à élever les sentiments !

1. « Terrible aux ennemis, docile aux commandements de ses chefs, réglée dans ses mœurs, pleine de confiance en Dieu, telle est l'armée que désirait Jeanne. » Marius Sepet, *Jeanne d'Arc*, p. 190.

1. Comme autres sujets religieux, mentionnons encore : *Sainte Geneviève*, plat médaillon, à M. Closgenson ; un reliquaire, coupe XVI^e siècle, à M. le marquis de Beaumont ; pour feu Mgr Meignan, une aiguière et son plateau, où sont ingénieusement rappelés les ouvrages bibliques de ce prélat ; le *Cheval de Job*, que possède Mme M. Cottier, de Tours ; une *Vierge aux poissons*, un lampadaire, qui avaient été destinés au Château de Chenonceau.

2. Comme le *Saint Pierre marchant sur les eaux*, au maître-autel de Saint-Pierre-des-Corps.

En Touraine, la vue d'une église rappelle trois noms également célèbres, Lobin, Avisseau et Gustave Guérin. C'est à ce dernier que les archevêques ont confié la restauration d'un grand nombre d'églises du diocèse. Vitraux, céramique, architecture ! La parure, l'âme et le corps !

Par une coïncidence singulière, l'art religieux, dans ses diverses et gracieuses manifestations, a rapproché, par des alliances ou des liens d'amitié, trois familles qui ont puisé dans l'enseignement chrétien l'esprit de sacrifice, le sentiment du devoir, la noblesse du caractère, l'amour de Dieu, principe et auteur du Beau.

JUSTE FENNEBRESQUE.

## A la cathédrale de Chartres.

CERTAINS journaux ont annoncé qu'une lézarde importante venait de se produire dans le grand portail de la cathédrale de Chartres, et évoquant le souvenir de la catastrophe, non inattendue, d'ailleurs, qui, le 14 juillet 1902, a coûté à Venise le vieux campanile de Saint-Marc, ont poussé un cri d'alarme bientôt répercuté en écho dans la presse entière. Le *Monde illustré* a eu l'heureuse inspiration de soumettre à l'opinion publique les pièces mêmes du procès, et on rencontre dans le n° du 30 août 1902 les reproductions en simili-gravure de deux photographies de Neurdein,— la marque est des meilleures, — donnant l'ensemble de la façade occidentale avec ses deux flèches, et presqu'en son entier les trois portes formant ce qu'on nomme en langage archéologique le portail royal. Cette dénomination vient sans doute des statues plus grandes que nature, debout aux ébrasements, appliquées aux piliers et dans lesquelles on a cru voir des figures historiques, celles de rois et reines de la première race. C'est, je pense, une erreur ; l'histoire nationale est à peu près absente des cathédrales et l'erreur traditionnelle vient du costume ; les imagiers du moyen âge étaient trop naïfs et pas assez savants pour faire de l'archéologie, et ils donnaient tout bonnement aux personnages de l'ancien et du nouveau Testament, le type, le costume et les attributs de leurs contemporains. C'est ainsi qu'à Notre-Dame de Paris la galerie des rois de Juda, ancêtres de la Vierge et du Christ, devint dans l'opinion populaire la série des rois de France, et David, caractérisé par un lion, était pris pour le roi Pépin. Cependant à Notre-Dame de Reims, l'église des sacres, la partie supérieure du portail montre en haut-relief la scène du baptême de Clovis, et à Notre-Dame de Paris, le tympan de la porte Rouge présente l'image agenouillée de saint Louis ; mais ce sont des exceptions.

Je note qu'à la cathédrale de Chartres, à la différence de ce qui existe à Reims, à Amiens, à Paris et à peu près partout, les trois portes ouvrent sur la grande nef. Celle-ci, en effet, est plus large qu'elle ne l'est dans la plupart des églises médiévales, et j'estime que la beauté des proportions intérieures n'y perd pas.

C'est à la porte centrale, dans le tympan, que s'est produite la lézarde signalée ; elle est large et profonde, mais ne s'étend pas à la triple voussure peuplée d'anges qui forme arc de décharge au-dessus. A vrai dire, en effet, comme dans toutes les églises construites selon le mode médiéval, le tympan est une simple cloison ne portant rien et qu'on pourrait supprimer sans compromettre la solidité de l'édifice. Si bien qu'en plusieurs cathédrales, à Reims et à Tours notamment, un fenestrage à claire-voie remplit en entier le champ de l'arc aigu. Seulement ce qui rend le cas plus grave à Chartres, c'est l'absence de trumeau central ; or c'est précisément au point faible, au centre, que s'est produite la déchirure.

Ce tympan, un des chefs-d'œuvre du XIIe siècle, présente dans un orle en forme d'ovale aigu, la figure du Christ assis, la tête auréolée d'un nimbe crucifère, la main droite levée et bénissant, tandis que la gauche tient un livre posé debout sur le genou. C'est la formule consacrée, et elle est fort belle. Aux côtés du Sauveur sont les êtres, emblèmes des quatre Évangélistes : à sa droite, l'ange de saint Mathieu ; au-dessous, le lion de saint Marc ; à gauche, l'aigle de saint Jean ; au-dessous, le bœuf de saint Luc. Sur le linteau très important, les douze apôtres sont groupés debout trois par trois dans des niches à pleins cintres en retombée ; on remarquera le souci très visible d'un groupement et une certaine préoccupation d'exprimer la vie Sans rien

perdre, en effet, de leur gravité monumentale, les figures ne sont point isolées et l'artiste inconnu à qui nous devons cette noble page d'art chrétien les a su unir, sinon tout à fait dans une action commune, du moins dans un même sentiment.

Aux deux extrémités, dans des niches de même ordonnance que celles où s'abritent les apôtres, mais à cintre unique, sont deux figures semblables à ceux-ci tenant des phylactères. Ce qui porte à quatorze le nombre des personnages rangés sur le linteau. Quelles sont ces deux statuettes supplémentaires ?

La fissure commence, discrète, à une petite distance de la voussure, à droite du Sauveur, va grandissant horizontalement et sépare l'ange du lion, puis, élargie, tâtonne pour arriver à la verticale et, sans toucher à la figure divine, détache une partie de l'orle aigu, s'attaque au linteau, a un léger ressaut dans le sens horizontal, puis, après un court mouvement oblique, sépare violemment en deux la série des apôtres en isolant le sixième de la colonnette médiane. Il en résulte que la rupture n'est pas tout à fait au centre. Notons que le fléchissement de la ligne inférieure du linteau est moindre, semble-t-il, que ne l'indique l'importance de la crevasse ; celle-ci, en effet, paraît assez profonde pour intéresser le tympan dans toute son épaisseur.

Aucun désordre n'apparaît dans la voussure ni dans les maçonneries au-dessus ; la corniche supportée par des modillons à têtes grotesques qui sépare le triple portail des trois fenêtres à lancettes aux merveilleux vitraux peints, n'a point fléchi, et le mal semble limité au tympan. C'est encore trop, beaucoup trop ; je me demande, en effet, si les architectes de l'école médiéviste pousseront l'abnégation jusqu'à rapprocher les parties disjointes, sans y mettre du leur. Or, il y a des choses qu'on ne refait pas. Et quand même les très habiles sculpteurs, formés à l'excellente école des Monuments historiques, sauraient retrouver le coup de ciseau de leurs lointains ancêtres, il est des effets créés par le temps dans la vieille pierre, le phénomène dit de l'ablation et la patine des siècles, qu'aucun artifice chimique ne saurait imiter. Il faut donc se résigner à voir le portail royal marqueté prochainement, et il y en aura pour longtemps, de ces grosses taches blanches qui font le désespoir des artistes. Mais s'il est des restaurations dont on se peut passer, il en est d'autres auxquelles on ne saurait soustraire les édifices les plus vénérés, les plus intangibles. Toute œuvre créée est soumise à la décrépitude et à la mort ; et en ce moment même les nobles temples de l'Acropole d'Athènes sont enveloppés d'échafaudages, et l'art uni à la science s'efforcent par la main d'un Français, M. Lucien Magne, non de restaurer mais de sauver ce que les hommes ont laissé debout du Parthénon. Je dis les hommes, puisque le chef-d'œuvre d'Ictinos et de Phidias a été ruiné par les bombes de Morosini, le Péloponésiaque, en 1687, puis par lord Elgin, en 1802, je crois.

Pour en revenir à la cathédrale de Chartres, et en finir, une mesure à prendre s'impose, peut-être est-elle déjà prise, murer la porte centrale ; on verra ensuite. Mais ce que je demande c'est que les architectes fassent ici seulement le nécessaire et ne nous donnent pas un tympan tout neuf là où peut-être suffiraient quelques pierres. Je sais qu'en matière de restaurations on est souvent forcé de faire le plus là même où l'on voudrait faire loyalement le moins ; toutefois, il est aussi des entraînements auxquels il faut savoir résister. Puisse la cathédrale de Chartres se tirer à bon compte des mains de ceux qui vont l'ausculter.

Henri CHABEUF.

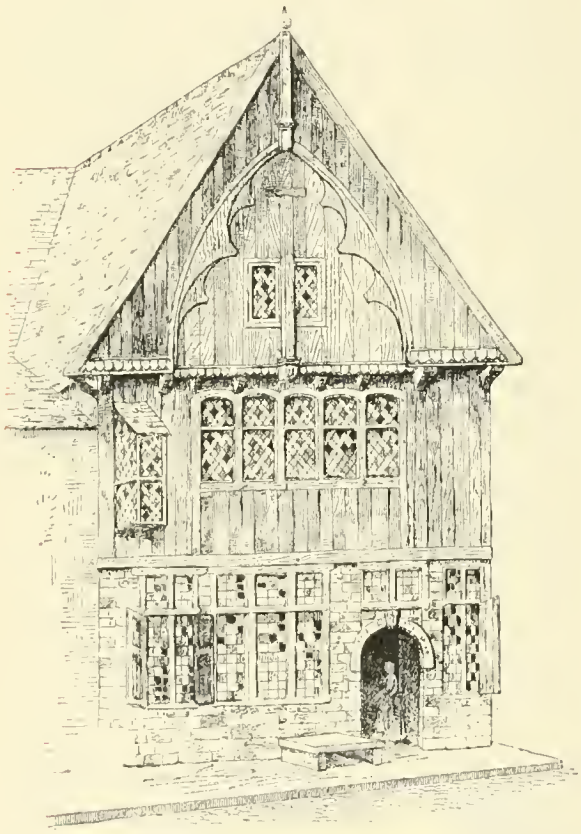
## Les Façades de Bruges (1)

C'EST d'après le jugement du pape Pie II, que Gramaye signale Bruges comme une des trois plus belles villes de la Chrétienté. L'auteur des *Délices des Pays-Bas* vante la beauté de ses maisons, bâties autrement que celles des autres villes : les toits n'avancent point sur les rues, les murs les dépassent et font paraître les maisons comme autant de tours à créneaux (2). Les anciens ont donc reconnu l'existence d'un style privé brugeois ; nous devons reconnaître, qu'il n'en existe nulle part de plus caractérisé.

1. Ad. Duclos, *Art des Façades à Bruges*. — Gr. in-4°. 60 pages, XVII pl. hors texte, nombreuses gravures. Bruges, Van de Vyvere, 1902.

2 Grosmayer, *Bruges*, Part. VII, cap. XIV.

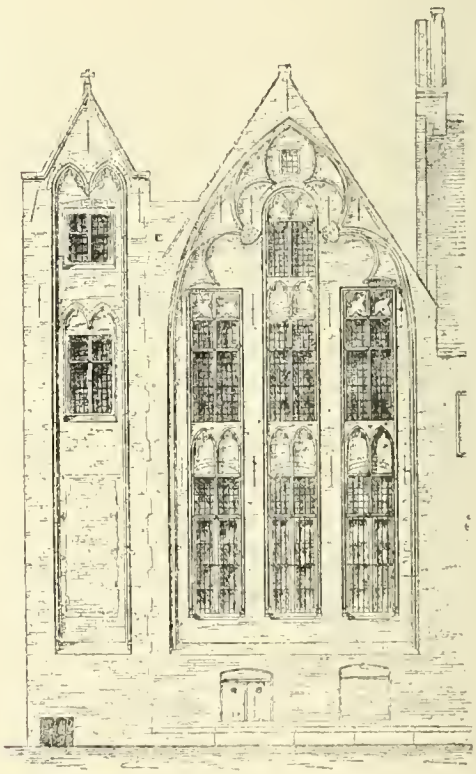
Personne n'aime et ne connaît Bruges comme le chanoine Duclos, auteur de nombreux travaux d'archéologie locale, et notamment d'un excellent guide dans la cité flamande. Il en connaît non seulement l'histoire, mais encore l'art. Nul mieux que lui ne pouvait entreprendre d'élucider l'histoire de la maison brugeoise ou plutôt des façades brugeoises, telles que nous les connaissons.



Maison flamande en pans de bois.

Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, elles étaient de bois, couvertes de chaume, plus tard de tuiles. La ville payait la « quatrième tuile » à quiconque voulait faire disparaître le chaume si terriblement inflammable. On ne conserve guère de maisons antérieures à 1400, et deux façades en bois seulement. Celles-ci ne ressemblent pas aux pans de bois d'autres villes, aux étages en surplomb, comme ceux de Nuremberg, de Strasbourg et même d'Ypres. La façade brugeoise en bois était plate, le pignon décoré d'une arcade trilobée, parfois redentée, comme on les voit sur les croquis de Marc Gheeraerts.

La plus ancienne construction en briques de la Flandre Occidentale fut l'abbaye des Dunes, bâtie de 1215 à 1262. A Bruges, les maisons en briques étaient de trois types : à grand pignon trilobé (ex. : transept méridional de la cathédrale et Gruuthuuse), imité du gable de bois ; — mur goutterot et lucarnes maçonnées, avec pignon latéral ; — bâtisse carrée en forme de donjon crénelé. Un élément caractéristique est

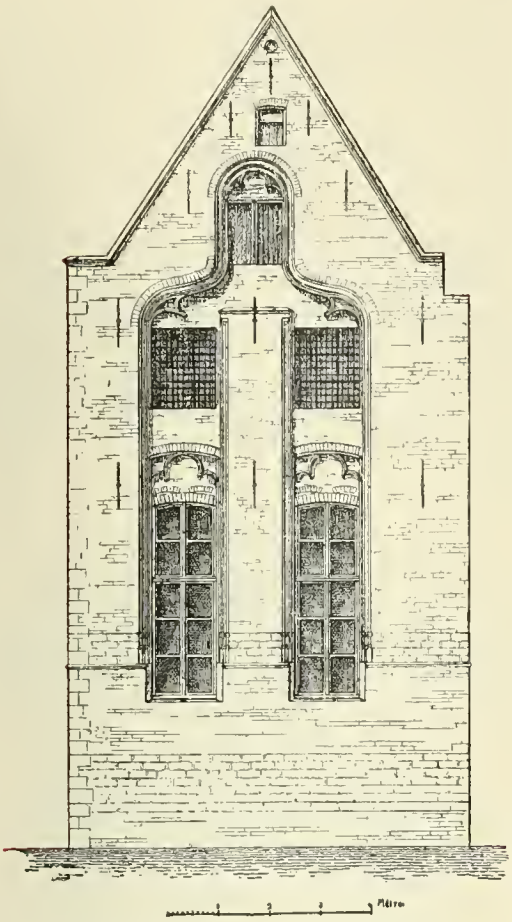


Pignon de l'hôtel Gruuthuuse à Bruges.

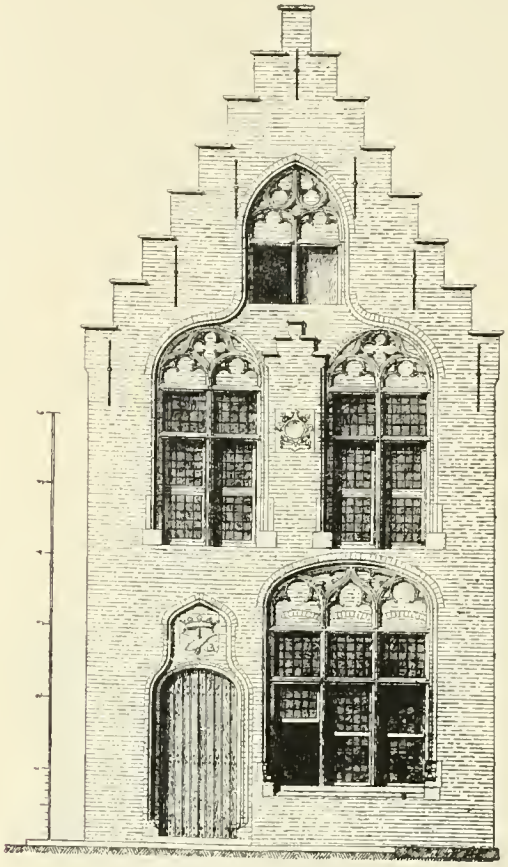
le tympan renfoncé sous un plein-cintre chanfreiné, qui couronne les croisées. Jusqu'ici un cordon horizontal marque les étages.

Au début du XV^e siècle apparaît la prédominance de la ligne verticale. Comme je l'ai montré dans une étude parue dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), (et je suis heureux de voir cette indication confirmée par le plus autorisé des Brugeois), le premier type brugeois qui s'accuse alors

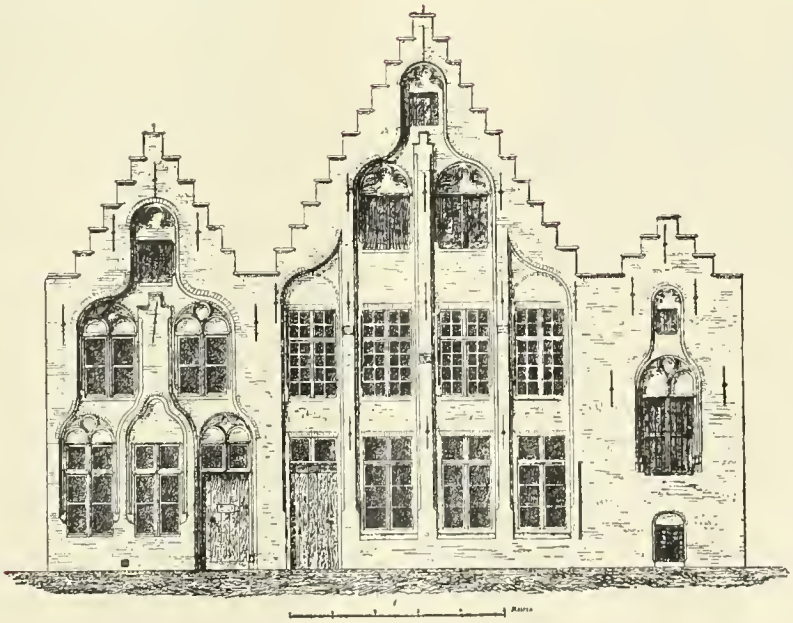
1. L. Cloquet. *Les anciennes maisons en Belgique. Revue de l'Art chrétien.* Année 1893, p. 288.



Pignon intérieur de l'Hôtel de Ville, construit par Jean de March en 1523.

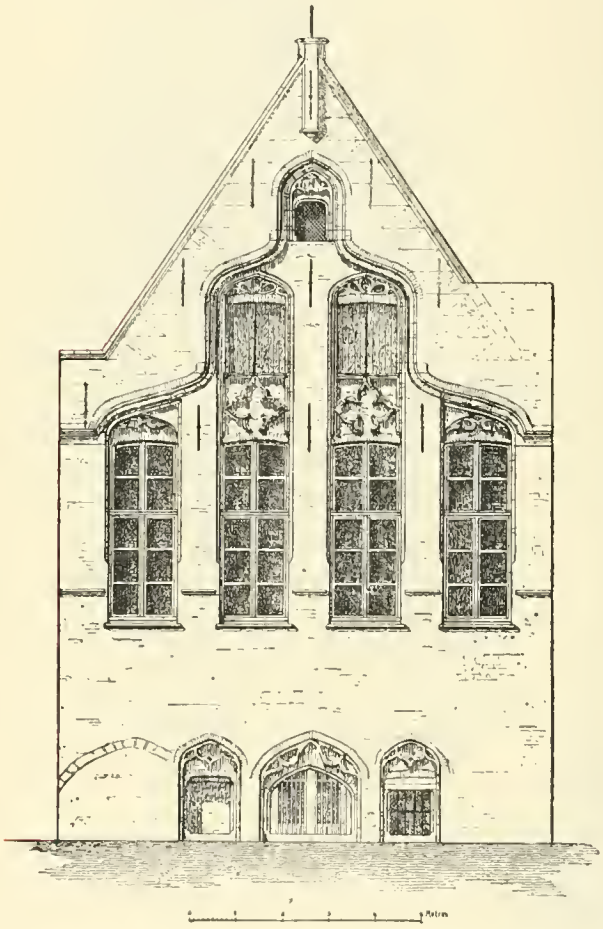


Maison du Pont de l'Ane aveugle (1570).



Maisons Marché au Fil (1576).

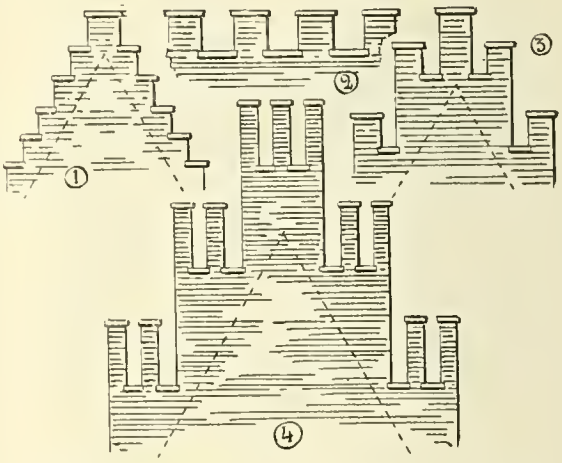
est spécialement caractérisé *par la superposition des fenêtres des différents étages en une travée en retraite, qui s'encadre entre deux chanfreins en briques et se ferme par un cintre.* C'est la vraie création brugeoise, et je l'ai montré, le système idéalement rationnel de construction en briques, que le baron Bethune, avec son jugement si sûr et beaucoup de bonheur, a adopté pour en faire



Pignon intérieur du Palais du Franc (1532).

la base de l'architecture flamande néo-gothique en briques, qui caractérise les œuvres de l'École de St-Luc.

Le système, tout en restant dans cette donnée, se dédouble cependant vers 1500. Comme s'ils voulaient réaliser une idée d'unité, les maçons brugeois imaginent de réunir deux travées sous une seule arcade ; et comme celle-ci, appliquée à une façade à pignon, enveloppe la fenêtre du grenier, qui est unique et percée sur l'axe d'entre deux travées, le retrait dessine des deux côtés une contrecourbe ; le trumeau médian ne reçoit plus rien et meurt dans le vide. Il y a dualisme de plan ; d'un procédé parfaitement logique naît une forme irrationnelle. Ce système, créé en 1523 par Jean de March, marque la décadence, mais en même temps donne le caractère frappant du style brugeois, en son élégance hardie et capricieuse. Cette ligne sinueuse se répète à deux étages dans un pignon du Franc qui date de 1532, tenant tout le pignon en surplomb sur la façade. Quand le trumeau médian subsiste, il s'amortit diversement ; le meilleur mode est à gradins, comme à la maison du Pont de l'Ane aveugle (1570).

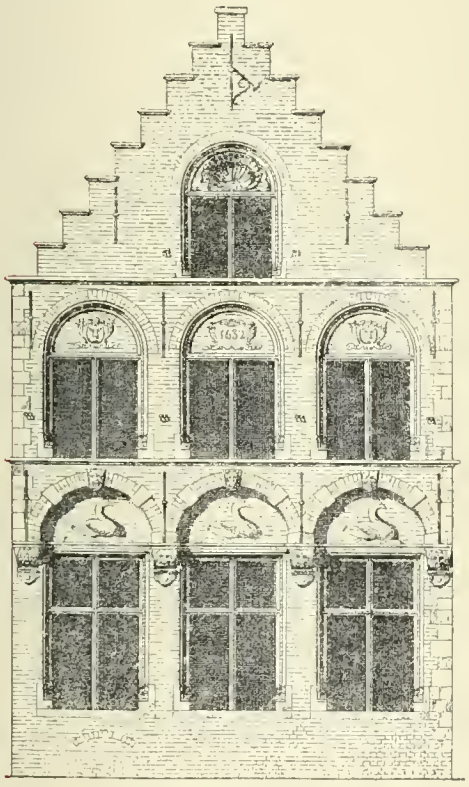



1. Gradin-créneau flamand. — 2. Créneau brugeois. — 3. Gradin pinacle brabançon. — 4. Pinacles rangés allemands.

Dans plusieurs façades à trois et à cinq travées, la sinuosité est rompue sur le trumeau. Ce dispositif apparaît en 1527 à la Maison des Cordonniers, rue des Pierres, 42. (Voir aussi les maisons, rue Pourbus, E. 7 ; Marché au Fil, 315.) « Quand on regarde ces façades, dit M. Duclos, la ligne des couronnements de travées se porte vers le cintre supérieur du milieu. On semble voir un long méandre commencer au-dessus des fenêtres extérieures du premier étage, pour monter au-dessus de celles du second étage de la travée adjacente vers le cintre qui surmonte la fenêtre supérieure du grenier. L'œil possède son encadrement unique désiré ; mais chaque travée reste constructivement indépendante et la constitution de la façade a partout la

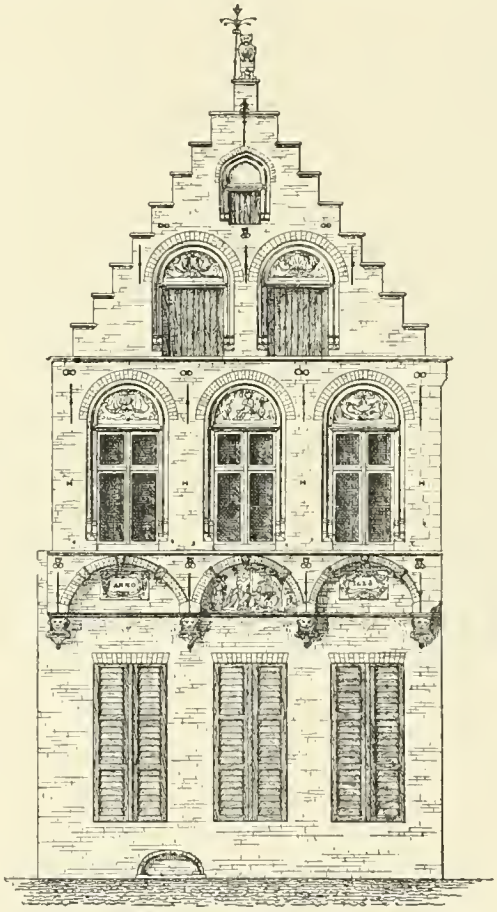
même épaisseur. La logique est satisfaite et l'œil est réjoui. »

Tels sont, avant la Renaissance, les quatre dispositifs qui caractérisent l'ordonnance générale des façades brugeoises. On peut les résumer comme suit : 1° la grande arcade trilobée rappelant le gable de bois, 2° la travée verticale indépendante, 3° l'arcade sinueuse avec trumeau interrompu, 4° la ligne sinueuse interrompue par les trumeaux.



Maison des Trois Cygnes.

Quant au décor, il consiste surtout dans des fenestrages aveugles garnissant le tympan sous la décharge des fenêtres. L'intrados de cet arc est d'abord trilobé, ou orné d'une lancette géminée, ou garni de réseaux variés, souvent flamboyants et compliqués. Ce fut vers 1500 que ces réseaux entrèrent dans le goût des maçons brugeois, qui les traitèrent avec une rare maîtrise. Il faut noter aussi la virtuosité avec laquelle furent traitées les souches de cheminées et les nombreuses tourelles qui haussaient les combles ; parmi elles, celles de la façade postérieure du Franc de Bruges constituent des merveilles. Enfin, une des caractéristiques du style brugeois consiste dans les créneaux des murs goutterots et dans les gradins des pignons. Le gradin brugeois ou gantois, le gradin flamand, peut-on dire, dérivent directement du créneau, tandis que le gradin brabançon est un embryon de pinacle. L'architecture en briques du Nord



Maison rue du Fil.

de l'Allemagne offre une autre variété de couronnements analogues, moins adéquats à l'allure des versants du toit. Le pignon est divisé en deux ou trois étages amortis chacun par quelques merlons élancés et égaux ; ce sont des pinacles plutôt que des gradins qui couronnent le pignon ; les gradins sont constitués par des étages successivement retrécis.

Le gable continu en pierre, sur pignon en briques appareillées en épis, se rencontre à Bruges

jusque vers 1530. Le plus ancien pignon à gradins se trouve rue de Cordoue (maison de Stuer, A. 5, 1518) ; mais les peintures attestent que les gradins de pignons remontent jusque vers 1430 ; ils sont établis à raison de deux gradins environ par travée de fenêtre ; ils n'ont qu'une brique d'épaisseur, sauf celui du milieu, portant antéfixe, qui a une brique et demie.

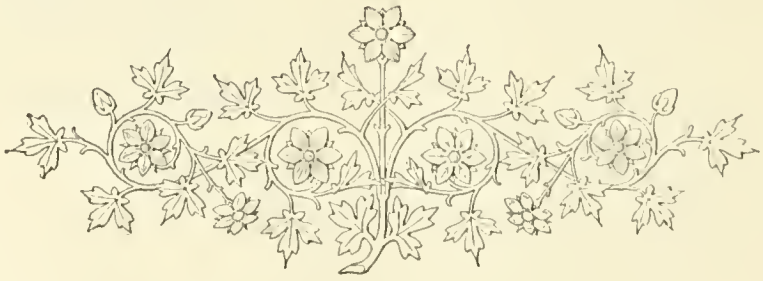
La façade brugeoise reste gothique jusque vers 1640, bien que dès 1560 apparaissent des symptômes de la Renaissance. C'est en 1621 que se dresse, rue des Pierres, la maison de la corporation des maçons. Bientôt disparaissent les travées montantes; au contraire, le pignon s'établit en encorbellement sur le rez-de-chaussée à l'aide d'une série d'arcades portant sur corbeaux. Les fenêtres apparaissent isolées, surmontées de la décharge plein-cintre moulurée. Mais avant d'arriver à la franche renaissance de la maison des Maçons, le pignon brugeois passe par deux étapes caractérisées par l'accentuation de la ligne horizontale à l'aide de cordons, et par l'usage des bas-reliefs sous les décharges au lieu de réseaux. Plus tard des rustiques se substituent aux moulures d'encadrement des baies, et les trumeaux font place à des montants monolithes. Quand disparaissent les pignons à gradins parfois compliqués de combinaisons classiques, l'art du maçon brugeois a vécu.

Voilà brièvement et, j'espère, fidèlement résumé, l'historique des fameux pignons de Bruges, fait par un érudit pour lequel ils n'ont plus de secret. Son étude est fouillée, détaillée, d'une extrême précision. Tous les vestiges d'art domestique à Bruges sont inventoriés et classés dans ce précieux ouvrage, qui couronne l'œuvre de feu Vanderschelde. Nous avons parlé naguère [1] de l'intéressant recueil des pignons brugeois, publié par MM. A. Van de Velde et H. Van Hulle. Le même type et plusieurs autres sont repris par notre auteur en de nombreux dessins dus à un jeune architecte d'avenir, M. H. Hoste, que nous félicitons d'avoir profité d'une si belle occasion de s'initier à l'art glorieux de sa ville natale.

Comme la *Revue de l'Art chrétien* tient à cœur d'être sincère, même et surtout envers ses amis, nous regretterons que le texte manque parfois de clarté, étant trop surchargé de détails. L'auteur entreprend d'exprimer en langage ordinaire des choses qui ne se rendent bien que par le dessin, et qui auraient demandé des schémas ; le parallélisme entre l'exposé du texte et la démonstration figurée n'est pas assez étroit. Il en résulte que ces pages, si instructives, sont, par places, laborieuses à lire.

L. Cloquet.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 153.



# Correspondance.

## Angleterre.

Londres, le 1er août 1902.

PARMI les trésors que possède la famille Cavendish, l'on comptera désormais une tapisserie exposée au *Victoria and Albert Museum*, qui soulève plusieurs questions et dont l'origine est tout à fait inconnue. Cette tenture, qui a 5 mètres de hauteur sur 11 de largeur, fait partie d'une suite de trois autres tapisseries qu'on avait découpées et dont les morceaux, — grands et petits, — étaient cloués, il y a quatre cents ans, aux murs de « *Hardwick Hall* », en Derbyshire, château bâti entre 1576 (?) et 1607 par Élisabeth née Hardwick, autrement dit « Bess of Hardwick ». De la troisième alliance de cette dame, avec sir William Cavendish, vient la famille de ce nom, dont le chef est le duc de Devonshire, actuellement ministre, propriétaire de Chatsworth et d'une des meilleures collections particulières d'Europe.

On est occupé à la restauration ou plutôt au rapiècement des deux autres panneaux; je ne puis donc les décrire encore. Celui dont il s'agit figure des scènes de chasse. A droite, dans une prairie où se promènent plusieurs seigneurs et grandes dames richement vêtus, des chasseurs, accompagnés par deux Sarrasins sur un chameau, lâchent leurs chiens contre une famille d'ours. Au pied d'une montagne à gauche, on prend la loutre dans un fleuve dont les eaux, baignant les murs d'une forteresse, forment un angle droit et se jettent dans la mer. Cette dernière, où l'on voit mouiller une flotte, occupe le fond de la scène. Un bateau à six rameurs se trouve à l'embouchure du fleuve, ramenant à terre une personne de qualité. A côté du château, presqu'au centre de la tapisserie, le fleuve forme un étang, où, parmi les roseaux, des cygnes sauvages font chavirer un bateau conduit par deux garçons. Tout cela est très bien dessiné et composé avec soin. Quant à la conservation, on devine qu'elle ne peut être des meilleures ; elle n'est cependant pas mauvaise ; un corps et quelques visages seuls sont oblitérés; les tons clairs et les carnations se sont plus flétris que les bleus et les verts. Les costumes, qui sont du XVe siècle, sont très riches et les étoffes des plus variées. Quelques-unes des dames portent une sorte d'escoffion à cornes arrondies, et parmi les hommes, plusieurs ont le chaperon à cornette ou posé en bonnet.

Suivant les opinions généralement émises sur l'origine de cette pièce, par le *Times*, le *Connoisseur* et autres, elle serait anglaise. Sans entrer dans l'examen de ces critiques, dont pas une, à mon avis, n'est fondée sur une véritable compétence, je donnerai les considérations principales sur lesquelles elles se fondent.

1. Un des vaisseaux arbore le pavillon anglais de l'époque, la croix rouge, dite de Saint Georges. 2. Une M couronnée sur le harnais d'un cheval dénote peut-être que Marguerite d'Anjou, femme d'Henri VI (1422-61), y est représentée. 3. On n'y trouve point la raideur dans les gestes que ces critiques croient pouvoir constater dans les tapisseries flamandes de l'époque. A cela on pourrait ajouter que la coiffure à cornes arrondies portée par quelques-unes des dames était très fréquente en Angleterre au XVe siècle.

Pour ma part, j'ai cru remarquer deux choses. L'une, c'est que les hommes rappellent les types bourguignons des tableaux de l'École flamande ; deux personnages portent même de grands chapeaux tels que le Jean Arnolfini de J. Van Eyck ; un autre a les chaperon et manteau rouges des chevaliers de la Toison, quoique ce dernier soit plus long qu'il n'est représenté ici.

Ensuite se pose la question, assurément radicale pour celui qui cherche à résoudre le problème de la provenance de la tapisserie : — celle de savoir dans quel pays se passe la scène que nous venons de décrire. C'est un pays d'aspect assez caractérisé ; il y a là des montagnes, un fleuve et un littoral. Ne pourrait-il pas être le Portugal, où, l'on s'en souviendra, arriva en 1428 une ambassade bourguignonne demander éventuellement la main d'une princesse portugaise, de la part de Philippe le Bon ?

Sans doute il serait téméraire de voir dans cette tapisserie un épisode du séjour des Bourguignons et des Flamands en Portugal : en tout cas, il me paraît qu'il y a quelque raison de croire les incidents représentés comme se rapportant à l'ambassade en question. Quand les deux autres tapisseries seront en état d'être examinées, on saura peut-être si cette hypothèse est fondée ou non.

***

Une tapisserie remarquable devenue depuis moins d'un an la propriété de M. Pierpont Morgan, est également déposée à South Kensington.

C'est une œuvre flamande d'une magnificence plus qu'ordinaire et qui a dû autrefois présenter un effet éclatant. Aujourd'hui, effet de courses encore inachevées, ses couleurs sont quelque peu passées ; grâce cependant aux rehauts de fil d'or et d'argent des robes que portent plusieurs personnages représentés, c'est encore un morceau d'une richesse extraordinaire. La composition, du genre de Memling, est divisée verticalement par trois arcatures dont, seule, celle du milieu occupe la hauteur entière. Au centre, sous un dais soutenu et entouré par des anges,le Père éternel, sur un trône, bénit, du haut des cieux, deux groupes de figures agenouillés dans la région inférieure; à droite, des ecclésiastiques y compris un pape ; à gauche, un roi et des laïques des deux sexes.

Du côté droit de la composition (à la gauche du spectateur) sont figurés des épisodes de l'histoire d'Auguste et la Sibylle Tiburtine. Au premier plan, l'on voit un vieillard couronné, tenant un sceptre en main, et derrière lui des personnages de sa cour ; l'un desquels est en train de mettre un bonnet rond sur la tête d'une femmea genouillée devant lui. Au fond, l'on voit un homme et une femme en prière devant l'apparition de la Sainte Vierge et de l'Enfant Jésus. Sur une sorte d'écusson se lit en caractères gothiques :

rege regu adoravit
august imperat$^{r}$
cu sibilla demostravit
quo patuit salvat$^{r}$

Une petite composition au-dessus de l'arcature représente un paysan appuyant le pied sur une bêche, tandis qu'il parle à une foule de prêtres et de laïques, qui l'ont évidemment interrompu dans son travail.

Les sujets du côté gauche (droite du spectateur) sont tirés de l'histoire d'Esther. On la voit assise, richement vêtue et couronnée ; elle joue avec un écureuil, tandis qu'Assuérus lui offre une bague. Trois pages, en costume du XV$^{e}$ siècle, se tiennent debout devant eux. Derrière Assuérus on voit trois courtisans, et, d'une tribune au fond, des hommes et des femmes, — on n'en voit que les têtes, — regardent la scène. A côté de la tribune, et au fond, l'on voit encore Esther et le roi, qui lui présente son sceptre à baiser. En dessus est la légende :

cu osculat$^{a}$ fuerit
sceptru assueri
hester scipho utit$^{r}$
regis pleno meri

De ce côté, l'espace au-dessus de l'arcature est occupé par un sujet qui, s'il ne se rapporte pas aux dernières lignes de la légende, serait difficile à comprendre. Plusieurs personnages se trouvent devant un buffet, derrière lequel on aperçoit un homme et une femme. De la vaisselle, telle qu'un calice et des coupes, y est étalée.

La tapisserie, en laine et soie, est entourée d'une bordure mince semée de perles, à la façon de quelques encadrements flamands du XV$^{e}$ siècle.

Sauf son origine actuelle, l'histoire de cette tenture est assez bien connue. Elle figurait dans la collection du Cardinal Mazarin, au catalogue des meubles duquel on la trouve aisément, quoique les sujets n'y soient pas décrits ; il la légua à son neveu, le duc de Mazarin, auquel l'acheta le maréchal de Villars ; le fils de celui-ci, le duc de Villars, la légua ensuite à M. Meestre d'Eygalades, puis M. de Barras en devint propriétaire, et c'était chez lui à Eygalades, près Marseille, que Millin de Grandmaison la vit et la décrivit dans son *Voyage dans les départemens du Midi de la France* (tom. III, Paris, 1808). Il en donne une reproduction à l'eau-forte de peu de valeur, avec un projet d'identification des sujets

qui n'est qu'à moitié correct, puisqu'il lit la troisième ligne de la première inscription « ei cib[*is*] at illa de mola », *etc.*, de sorte que la clef de cette composition reste à chercher, aussi prend-il pour signature d'artiste le nom « Octavian[s] » qui se trouve au pied de la première composition ! Millin croyait aussi que le cardinal Mazarin avait reçu cette tapisserie d'Italie. Qu'il l'eût reçue de l'Espagne serait plutôt admissible. Les collections royales à Madrid contiennent une suite de tentures très semblables à celle-ci, quant au sujet et à l'arrangement.

L'occasion qui s'offre maintenant d'acquérir un tableau de Piero di Cosimo « Les Centaures et les Lapithes » et dont les « Trustees (régents) » de la National Gallery paraissent ne se soucier guère, ne manque pas d'attirer l'attention. Non seulement les principaux critiques d'art, tels que M. Claude Phillips, conservateur de la Wallace Collection, ont affirmé hautement l'opportunité d'une semblable addition à nos salles italiennes, mais M. le professeur A. Legros et plusieurs autres ont pétitionné dans ce sens. Le fait est que l'on trouve les autorités chargées des acquisitions à la National Gallery bien démodées, lorsqu'il s'agit de profiter d'une occasion. Selon l'*Athenæum*, le dernier règlement concernant les acquisitions porte que nul tableau ne sera acheté si ce n'est à l'unanimité des régents. On se demande comment ces messieurs, qui tous ont des prédilections différentes, pourront jamais tomber d'accord sur un tableau quelconque ? Il serait à souhaiter que Sir William Poynter, le conservateur, possédât le pouvoir discrétionnaire d'un chef de musée allemand.

A. V. DE P.

## Italie.

### Les Fêtes de la Santissima Annunziata. — Le Tombeau de Rossini.

*Florence.*

DE grandes fêtes ont eu lieu, au mois de septembre, à l'église de la Santissima Annunziata, pour le cinquantième anniversaire du Couronnement de la Vierge de la chapelle érigée par les Medicis, au XV[e] siècle.

La fresque représente l'*Annonciation*.

Jamais peintre chrétien n'a interprété l'Évangile avec un sentiment plus élevé. Michel-Ange, interrogé, a répondu qu'une telle œuvre ne pouvait pas être humaine.

Le peintre est inconnu ; on nomme, sans aucune preuve, un certain Bartolomeo, dont l'existence n'est pas prouvée ; la légende donne à la fresque miraculeuse la date de 1252 ; elle est visiblement inexacte, le style de la peinture se rapprochant du commencement du XV[e] siècle.

La fresque, à l'état normal, est recouverte d'un voile.

Le voile n'a été levé que dans quatre circonstances depuis dix ans.

Une première fois pour la reine d'Angleterre, Victoria, en villégiature dans une villa des environs de Florence ; l'auguste souveraine est venue s'incliner avec un profond respect devant l'image vénérée ; l'accès du temple était interdit au public, sauf à quelques rares privilégiés.

La seconde fois, la fresque a été visible pendant une semaine, après le tremblement de terre de 1895.

L'affluence fut immense ; vingt-cinq mille personnes de Florence, de la Toscane et des provinces voisines ont passé chaque jour devant l'autel ; il était interdit de s'arrêter, il fallait défiler l'un après l'autre sans stationner.

La troisième levée du voile a eu lieu à l'occasion d'un congrès marianesque ; enfin, la quatrième est celle du présent mois de septembre.

Quelque respect que je professe pour la piété, il m'est très pénible de constater que trop souvent elle se manifeste d'une façon peu rationnelle.

En 1605, le comte Carlo Bardi, bien intentionné évidemment, fit, de sa propre initiative, poser une couronne enrichie de pierre fines sur la chevelure de la Vierge.

Une couronne métallique sur une figure peinte à fresque est évidemment une erreur ; on pouvait rendre le même hommage en suspendant une couronne près de la peinture.

Cependant, en 1852, la couronne de 1605 n'ayant plus paru assez riche, fut remplacée par une couronne nouvelle, à la grande satisfaction du peuple, il faut le reconnaître.

Les descendants de la famille Bardi donnèrent leur assentiment à sa substitution.

La nouvelle couronne fut du même modèle que l'ancienne, mais de matières plus précieuses.

Elle fut exécutée par les artistes de l'Office grand-ducal de pierres dures, non dans leur atelier, mais au couvent des Servites.

La fresque de la Santissima Annunziata a été copiée plusieurs fois par ordre souverain : des peintres renommés furent chargés de ce travail. L'une de ces copies a été faite pour saint Charles Borromée, qui l'a donnée à la cathédrale de Milan, où elle est toujours ; une autre du XVIe siècle est dans les appartements de la reine au palais Pitti de Florence.

Ces copies sont à peu près exactes comme lignes, mais les peintres y ont mis trop de leur manière personnelle.

Je puis le certifier, ayant eu la fortune de défiler une vingtaine de fois devant la fresque.

Les Servites qui desservent la Santissima Annunziata n'ont jamais voulu accorder l'autorisation de photographier ; néanmoins les reproductions populaires de cette *Annonciation* sont innombrables ; toutes naturellement sont faites de souvenir et par suite médiocres.

On les voit partout en Toscane sous toutes les formes : tabernacles sur voies publiques ou en boutiques, chromolithographies, cartes postales, reliefs en terre cuite coloriés, peintures, fausses photographies, etc., etc.

Je pense pouvoir donner quelque jour à la *Revue de l'Art chrétien* une idée de cette peinture, dont je possède plusieures anciennes copies, réduites mais assez fidèles (1).

*Florence.*

Une loi du Parlement italien a autorisé, en 1886, l'ensevelissement des restes de Rossini dans l'église de Santa Croce.

La place, où furent déposées les dépouilles transportées du Père Lachaise de Paris, était marquée par une simple plaque de marbre, mais un comité promoteur s'était formé pour élever à Rossini un monument digne de lui et de la basilique.

L'initiative fut prise par M. Gandolfi, l'éminent bibliothécaire de l'Institut royal de musique et de déclamation de Florence.

1. La fresque fera l'objet d'une étude spéciale dans le travail que je prépare depuis plusieurs années sur l'Annonciation d'après les peintres italiens, depuis les catacombes jusqu'au XVIIIe siècle.

Il n'y eut pas de souscription publique ; les libéralités de plusieurs personnes, dont l'infortuné roi Humbert, suffirent pour réunir la somme nécessaire.

Après plusieurs tentatives de concours, M. Cassioli, sculpteur très distingué, remporta le prix.

Le monument a été inauguré au mois de juin dernier.

Il est dans le style du XVe siècle florentin, avec diverses modifications.

Le sarcophage est *in aria* en l'air ; auprès se tient debout, dans l'attitude de la douleur, une figure symbolisant l'Harmonie.

L'effet est touchant.

Au moment où le voile qui recouvrait le monument est tombé, un orchestre a joué le *Stabat Mater*.

Les musiciens appartenaient tous au lycée de musique fondé par Rossini, à Pesaro, sa ville natale.

La perfection de l'exécution conduite par M. Mascagni, directeur du lycée, a produit une telle émotion que, malgré la sainteté du lieu, les bravos ont éclaté.

En Italie, il est d'usage de placer des inscriptions commémoratives ou des sentences, sur la façade des églises où l'on célèbre une fonction en souvenir d'un défunt ou d'un événement national.

C'est une coutume touchante.

M. Gandolfi, qui joint à ses qualités de compositeur et d'érudit en musique l'âme d'un poète et d'un ardent patriote, a composé pour Santa Croce les inscriptions que voici :

*Ici reposent les restes mortels de Joachim Rossini ; son âme se manifeste dans ses dernières mélodies symboles de la civilisation.*

---

*O jeunes espérances de l'Italie, inspirez-vous de cette tombe pour renouveler les miracles de l'Art.*

---

*L'artiste chrétien qui sur la terre a interprété en des chants inspirés la douleur de la Mère de Dieu entendra dans les cieux les chérubins chanter l'*HOSANNA IN EXCELSIS.

Ce sont là de nobles pensées.

GERSPACH.

# Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 25 juillet 1902.* — M. S. Reinach essaye d'établir, à l'aide de documents nouveaux, que la *Vénus de Médicis* a été bien plus largement restaurée qu'on ne le pensait. Un dessin d'un artiste français, daté de 1576, paraît prouver qu'à cette époque elle était privée des deux bras et des deux jambes, et que le dauphin, aujourd'hui placé à gauche de la déesse, n'avait pas encore été sculpté.

D'autre part, depuis cette époque, la tête de la Vénus a été l'objet d'un grattage qui en a gravement altéré le caractère. La signature d'artiste gravée sur la base a déjà été reconnue apocryphe, au XVIII^e siècle ; M. Reinach a lieu de croire qu'elle est la copie un peu modifiée d'une inscription authentique connue au XVI^e siècle, mais qui n'était pas, à ce qu'il semble, la signature de l'auteur de la Vénus (1).

M. L. Dorez, de la Bibliothèque Nationale, communique une étude sur un manuscrit récemment acquis par la Bibliothèque Nationale, et qui contient des copies à la sanguine de plusieurs cartons de tableaux et aussi de plusieurs des esquisses de Léonard de Vinci, qui se retrouvent dans le *Codex atlanticus* de Milan. Ce monument, conservé à Milan jusqu'au XVII^e siècle, contient trois traités de hautes mathématiques dont deux au moins ont été, dit l'auteur de cette communication, utilisés par Léonard de Vinci. M. Dorez estime que les dessins sont certainement l'œuvre d'un des élèves du grand artiste.

M. S. Reinach se joint à M. Dorez pour faire ressortir le grand intérêt que présente ce document au double point de vue de l'art et peut-être de la science aussi.

*Séance du 8 août.* — M. Collignon donne lecture d'une notice sur une tête féminine en marbre appartenant au musée du Louvre et trouvée à Tralles. Il y reconnaît un fragment d'une statue funéraire du type attique, et montre l'intérêt de ce monument pour l'étude des influences attiques sur les écoles d'Asie Mineure.

M. Héron de Villefosse communique un rapport du R. P. Delattre, correspondant de l'Académie, sur les fouilles de la nécropole punique voisine de Sainte-Monique, à Carthage. Il s'agit de la découverte d'un cinquième sarcophage de marbre blanc, orné de peintures comme les précédents. Les couleurs employées sont le rouge, le jaune, le bleu et le noir. Le champ est rempli par deux monstres cornus ailés (sans doute des griffons) disposés symétriquement, tournés l'un vers l'autre, une patte de devant levée. Le couvercle conserve l'empreinte de deux objets de forme arrondie qui y avaient été posés au moment de l'inhumation.

*Séance du 13 août.* — M. Clermont-Ganneau communique de la part de M. Grenard, consul de France à Sivas (Asie Mineure), les photographies d'une grande inscription hittite qui a été récemment découverte à Palangah. A côté de cette inscription, gravée sur une sorte de fût de colonne en granit orné de sculptures, se trouvent deux grands lions en pierre, de style également hittite. Ce monument vient, sur les instances de M. Grenard, d'être transporté à Constantinople.

M. S. Reinach rappelle qu'on a signalé à Milo, en 1877, la découverte de toute une collection de statues de marbre, parmi lesquelles se trouvait un Poseidon colossal et une grande statue équestre.

*Séance du 22 août.* — M. S. Reinach s'efforce de mettre en lumière les caractères distinctifs du style de Phidias, en particulier dans le modelé et le dessin des traits du visage.

Le point de départ obligé d'une étude de ce genre est l'admirable tête du fronton occidental du Parthénon, qui appartient à la famille de Laborde, à Paris, et dont la partie supérieure est intacte. Les observations de détail qu'elle suggère sont confirmées par les quelques têtes bien conservées des métopes et de la frise du Parthénon et permettent de reconnaître, parmi les copies antiques qui remplissent nos musées, des œuvres apparentées à celles-là. De ce nombre est une grande tête de bronze, découverte à Paris même, au XVII^e siècle, qui est exposée à la Bibliothèque nationale.

M. Reinach attire aussi l'attention de l'Académie sur des têtes du style de Phidias con-

1. Nos lecteurs pourront s'étonner de voir reproduire parfois dans la *Revue de l'Art chrétien* des communications relatives à l'antiquité païenne, comme celle de M. Reinach sur la Vénus de Milo. Nous croyons devoir résumer sans les tronquer des comptes-rendus des sociétés savantes de premier ordre, comme l'*Académie d'Inscriptions et Belles Lettres* et les *Antiquaires de France* qui s'occupent de l'archéologie de tous les temps. Toutefois nous avons soin de ne donner que d'une manière sommaire les sujets étrangers à l'art chrétien et de reproduire avec plus de développements ce qui concerne l'art médiéval et religieux.

Nous estimons d'ailleurs que les premières méritent souvent d'être signalées à nos propres lecteurs et peuvent intéresser leurs études spéciales, à cause de la liaison parfois étroite entre l'art païen et l'art chrétien; on en a précisément une preuve plus haut, à propos de la communication de M. Ed. Pottier *sur la danse des morts*.

N. D. L. R.

servées à Oxford, à Londres, à Dresde et à Corneto.

M. Clermont-Ganneau cherche à rétablir le sens d'une inscription phénicienne de trois lignes faisant partie d'un groupe d'antiquités phéniciennes, dont le musée du Louvre vient de faire récemment l'acquisition.

M. Ed. Pottier lit une notice sur un canthare de terre cuite émaillée, d'époque gréco-romaine, donné au musée du Louvre, par M. Paul Gaudin. Ce monument est décoré sur la panse de sept squelettes modelés en relief, tenant des thyrses et dansant. On y retrouve même le motif célèbre de Bacchante en délire attribué à Scopas. La technique comporte une double polychromie en brun et en vert clair, des formes d'anses ciselées, qui indiquent une imitation directe de la métallurgie.

Le sujet lui-même est à rapprocher des deux célèbres gobelets de Boscoreale, qu'on appelle les « vases aux squelettes ». Mais ce qui fait ici la nouveauté du sujet, c'est le motif de danse qui ne se trouve pas jusqu'à présent sur les monuments similaires. C'est donc un document important pour l'étude des origines antiques de la *Danse des morts*, représentée sur de nombreux monuments du moyen âge.

*Séance du 29 août.* — M. Héron de Villefosse donne lecture d'une lettre de M. A. Audollent, relative aux résultats obtenus pendant la dernière campagne de fouilles au sommet du Puy-de-Dôme. M. Audollent déclare avoir pu reconnaître, à l'Ouest du temple de Mercure, une série de murs construits dans le style byzantin de l'Afrique romaine, et dont la présence confirme la survivance du temple au delà du milieu du IIIe siècle.

Une découverte plus importante encore est celle d'un édifice, jusqu'ici absolument ignoré, occupant une plate-forme sur le flanc oriental de la montagne et dont le plan est celui d'un temple.

M. Clermont-Ganneau présente une interprétation nouvelle d'une inscription trouvée sur un bas-relief de Syrie, récemment acquis par le musée du Louvre.

M. Ed. Pottier communique une notice sur un aryballe à tête de femme, du musée du Louvre.

*Séance du 5 septembre.* M. S. Reinach communique, de la part de M. E. Cartailhac, de Toulouse, les plans et la description d'une caverne récemment découverte dans le département de la Haute-Garonne.

M. Collignon lit une notice sur un buste en terre cuite du musée de Bruxelles dont la photographie lui a été envoyée par M. Franz Cumont. Exécuté à peu près en grandeur naturelle, ce buste représente une femme drapée dans un voile, suivant le type consacré pour les bustes funéraires. Il a été trouvé à Smyrne et fait partie de la collection Misthos. Certains indices donnent lieu de croire que le visage a été modelé d'après un moule pris après la mort et retouché ensuite, procédé très ancien et d'usage fréquent à l'époque romaine. D'autre part, le buste de Bruxelles est un intéressant spécimen de la statuaire en terre cuite, au début de l'époque impériale.

M. le docteur Hamy communique, de la part de M. le capitaine Normand, une note sur de nouvelles inscriptions rupestres, découvertes aux abords de Figuig (Sud oranais.)

*Séance du 12 septembre.* — M. Héron de Villefosse annonce que le P. Delattre a découvert, le 9 août dernier, dans ses fouilles de Carthage, un sixième sarcophage de marbre blanc, orné de peintures décoratives. Le défunt y repose encore noyé dans un bain de résine, qui remplit la cuve jusqu'aux bords ; il a été transporté en cet état au musée Lavigerie. Sur les grands et les petits côtés, le sarcophage est orné de panneaux peints: sur un fond rouge, un buste sortant d'une fleur donne naissance, à droite et à gauche, à une tige ondulée, dont chaque courbe engendre un rinceau qui se répète alternativement en sens inverse, pour se terminer par une guirlande et un buste contre l'encadrement. Le jaune et le bleu dominent dans ce décor. La baguette qui entoure les panneaux porte une ligne continue de perles bleues. Cette découverte est fort précieuse et est, pour le P. Delattre, la juste récompense de ses efforts, en même temps qu'elle lui donne de nouveaux titres à la reconnaissance des savants.

*Séance du 29 septembre.* — M. H. Dufour rend compte des éléments qui lui ont servi pour faire une étude précise des bas-reliefs du Bayôn, dans l'ancienne ville khmère d'Angkor-Thôm, dont l'avait chargé le directeur de l'École française d'Extrême-Orient.

M. Dufour fait circuler un album de photographies reproduisant la suite des bas-reliefs qui se développent sur la face est de la deuxième enceinte du monument, et un plan permettant de se rendre compte de leur emplacement. Jusqu'à présent, on ne connaissait de ces bas-reliefs qu'une description assez sommaire, publiée dans la relation de la mission Delaporte, en 1894.

L'École française d'Extrême-Orient est maintenant en possession de la documentation photographique complète de ces bas-reliefs de la deuxième enceinte. Dans la partie où la muraille qui les porte est entièrement écroulée, particulière-

ment dans la galerie nord, face ouest, tous les fragments sculptés ont été retrouvés dans les décombres et estampés ; les scènes qu'ils représentent seront rétablies et ainsi conservées au patrimoine archéologique.

M. S. Reinach commente les bas-reliefs qui ornent deux coffrets qui ont passé de la collection du duc de Blacas au musée britannique. Il montre que les explications qu'on en a proposées sont inadmissibles et que l'interprétation de ces mystérieux monuments reste à découvrir.

---

Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements à la Sorbonne. — Le Congrès de la Sorbonne a été, cette année, peu brillant, en ce qui concerne du moins les études archéologiques. Nous nous contenterons de dépouiller le compte rendu officiel.

M. l'abbé Eug. Müller a ramené l'attention du Congrès sur l'*Évangéliaire de Noyon*, dont il avait donné, il y a déjà vingt-cinq ans, une description savante. Il signale un détail fort curieux, qui avait échappé autrefois à sa sagacité. C'est la présence, au-dessus du texte de la Passion, de sigles ou de lettres, v, t et s (u r f), qui, s'appliquant toujours et scrupuleusement à la narration, au parler du Christ et aux parlers des personnages autres, démontrent l'usage d'une lecture, avec dialogues, plus ou moins déclamée et musiquée, commencement de drame liturgique, dès le IXe siècle, dans les églises du Noyonnais. M. Müller donne la traduction de ces sigles avec d'autant plus de réserve qu'un *Missel de Saint-Médard de Soissons*, moins ancien (XIIe siècle), lui a fourni, au lieu des lettres supra, *t* (narrateur), *i* (parler du Christ) et *a* (autres interlocuteurs).

M. Montier donne communication d'une étude sur les carreaux de terre cuite fabriqués dans les environs de Lisieux, depuis le XVe et notamment vers le milieu du XVIIe siècle, par un potier du nom de Joachim Vattier (pavés Joachim ou pavés de Lisieux). Ce sont des pavés faïencés, décorés d'émaux analogues à ceux employés sur les faïences de Rouen.

M. Montier réserve le nom de pavés du Pré-d'Auge aux carreaux de pavage vernissé ; il met sous les yeux de l'assemblée une centaine d'aquarelles représentant des types différents des décors employés sur ces pavés, et fait défiler successivement les fleurs de lys allongées et les rosaces du XVe siècle, les fleurons et les rinceaux de la Renaissance, et, enfin, au XVIIIe siècle, les ferronneries et les palmettes qui décorent les faïences de Rouen à partir de 1650. Chaque siècle apporte ainsi sa note décorative. En général, le motif du décor comporte quatre pavés ou quatre ciments symétriques en eux-mêmes qui, juxtaposés, forment un décor rayonnant du plus heureux effet. On doit remarquer aussi que, sauf un ou deux types de triangles rouges et jaunes, les décors géométriques sont inconnus.

Il en est autrement des pavés émaillés ou faïencés, dits « pavés de Lisieux » ou « pavés Joachim ». Presque tous les motifs de décor sont empruntés à des combinaisons de lignes géométriques agrémentées d'étoiles, de marguerites avec plusieurs rangs de pétales concentriques : le décor est complet en un seul pavé. Quelquefois cependant, un motif composé de quatre éléments présente non plus des étoiles géométriques, mais quatre palmettes avec rinceaux apposées par leur pointe au centre du motif pour constituer un décor symétrique et rayonnant. — La profondeur des émaux bleus et verts purs, le brillant de ces émaux sont tout à fait remarquables. La différence d'épaisseur dans les émaux, due à l'inexpérience de l'ouvrier potier qui les employait, leur donne une vibration et un éclat que l'on ne trouve point ailleurs. La fabrication de ces pavés est caractérisée par ce fait qu'elle conserve les anciens procédés de Jérôme Della Robbia, employés aux revêtements du château de Madrid sous François Ier. Le décor est tracé en creux sur la pâte encore molle, de façon que l'émail est comme serti dans un clairsemé. Ces pavés étaient employés surtout pour le revêtement des cheminées, des salles de bain et encore au pavage des salles d'honneur dans les vieux manoirs de la vallée d'Auge, et dans le chœur des églises. Les architectes du Trianon de porcelaine et du château de Versailles s'en servirent en 1670, 1671, 1677, 1697, 1698, 1703, 1712 et 1713. Cette fabrication au Pré d'Auge était entre les mains d'une dynastie de potiers, les Vattier, dont M. Montier a retrouvé la généalogie ; Joachim Vattier, l'inventeur du pavé faïencé, est le plus célèbre, mais il ne faut pas oublier Jacques Vattier dont le nom se trouve sur une fontaine ronde, d'émail vert, datée du Pré-d'Auge, 1771.

M. Bizot signale un carrelage du XVIIIe siècle, à l'abbaye de Fontenay, en Bourgogne.

M. Lacroix donne le relevé des estampilles imprimées sur les poteries trouvées à Montans, localité où l'on a trouvé des vestiges de fours de potiers. Dans les fouilles qu'il a pratiquées lui-même à Montans, M. Lacroix a recueilli un fragment de poterie avec graffite.

M. Grave lit une notice sur l'architecte Antoine et son élève Vivenel. C'est une double biographie que M. Grave a su composer sur des artistes peu en vogue aujourd'hui, mais qui eurent, le premier surtout, leur moment de célébrité. La physionomie d'Antoine et de Vivenel

se dégage avec une grande netteté et un charme intime de l'étude de M. Grave.

L'assemblée entend la lecture du mémoire de Gatian, M. de Clérambault, à Tours, sur les *Peintures du château de Tournoël (Puy-de-Dôme)*. Ces peintures, très ravagées aujourd'hui, ne sont pas sans quelque étrangeté. A en juger par les photographies que présente l'auteur, les vestiges dont il s'est occupé paraissent d'une époque postérieure au XVI^e siècle, et leur style ne permet pas de les attribuer à l'un des contemporains de Vouet. M. de Clérambault parviendra peut-être à découvrir le nom du peintre qui a exécuté cette décoration. Les archives de Tournoël lui doivent cette confidence.

M. de Berluc-Pérussis, à Aix, a la parole sur l'architecte Le Doux et le sculpteur Chardigny, à Aix. Ce mémoire a trait à la démolition du palais d'Aix, par l'architecte Le Doux, à la fin du XVIII^e siècle et les efforts, infructueux d'ailleurs, du même architecte, en vue de la reconstruction de ce remarquable édifice. Le Doux échoua et les sculptures, commandées par lui à Chardigny, furent en partie détruites durant la période révolutionnaire.

M. L. Quarré-Reybourbon lit un mémoire sur *André Corneille-Pons, peintre, et ses tableaux conservés à Lille.* André Corneille-Pons, né à Anvers, le 31 mars 1739, a exécuté une foule de tableaux dispersés en Europe, principalement dans les collections d'Angleterre. M. Quarré-Reybourbon consacre une notice à quelques-unes des œuvres du peintre anversois. Il s'agit des quatre tableaux du chœur de l'église de la Madeleine de Lille, représentant quatre épisodes de la vie de la Sainte. Une correspondance intéressante, échangée entre le peintre anversois et les fabriciens, a fourni à M. Quarré-Reybourbon les faits saillants de son travail. L'auteur a joint à son étude une reproduction photographique excellente des tableaux, exécutée par Lens.

M. Anquetil lit une étude sur une série d'objets d'art peu connus provenant de la cathédrale de Bayeux. Les fouilles opérées à diverses époques dans la cathédrale ont mis à jour quelques vestiges de l'époque romaine : des murs, des frises ornées de pampres, un bas-relief représentant un génie, dans lequel M. Heuzey a reconnu le dieu Mês, des cercueils de pierre. On a recueilli également des chapiteaux romans à personnages, des statues du XII^e au XV^e siècle, spécialement les restes d'une statue de saint Christophe, des fragments de vitraux, des carrelages, de belles pierres tumulaires.

Il appelle l'attention du Congrès sur une belle tapisserie flamande de basse lisse. Il déplore la dispersion des anciennes stalles. Il serait à souhaiter que tous ces monuments fussent réunis en un local convenable et que leur conservation fût assurée.

M. Galle lit une notice sur une ancienne chapelle de l'abbaye de Savigny en Lyonnais. Ce petit édifice, qui n'a jamais été décrit, est le seul vestige conservé à peu près intact de cette antique abbaye. M. Galle présente les photographies de curieux chapiteaux, des plans et une vue intérieure de ce monument, qui est l'un des plus anciens de la région lyonnaise.

M. Eugène Lefèvre-Pontalis pense que cette chapelle n'est pas antérieure au XI^e siècle. On peut la rapprocher de la crypte de Saint-Léger de Soissons, qui appartient à la même époque. Le profil des tailloirs des chapiteaux, formé d'un filet supérieur et d'une doucine séparés par une arête, diffère du profil en usage dans les constructions carolingiennes et aussi dans la crypte primitive de la cathédrale de Chartres ; mais il est évident que les chapiteaux de ce monument sont plus anciens que ceux de l'église abbatiale de Savigny décrits par M. Thiollier et conservés dans une collection particulière.

M. Fage lit, au nom de M. Leroux, un important mémoire sur le prétendu vitrail de Jeanne d'Albret, à Limoges.

On désigne ainsi, à Limoges, certain vitrail découvert il y a plus d'un siècle. Il représente un groupe de huit hommes paisiblement assis sur deux bancs circulaires, au pied d'une tribune très simple, du haut de laquelle pérore une femme. Au-dessous se lisent deux octosyllabes :

Mal sont les gens endoctrinés
Quand par femme sont sermonnés.

Les archéologues limousins ont prétendu reconnaître dans cette satyre Jeanne d'Albret et ont attribué le morceau à l'année 1564, date du second voyage de la reine à Limoges. Interprétation et attribution sont erronées de tous points.

L'inscription qui commente la scène est en français, ce qui interdit de la reculer plus loin que 1470. Elle est en caractères gothiques, ce qui contraint à ne point descendre plus bas que 1540. Le caractère général de la composition est celui de la fin du XV^e siècle ou du commencement du XVI^e. Le costume des personnages est incontestablement celui du règne de Charles VIII, ou même, puisque nous sommes en Limousin, celui du règne de Louis XII. La chaire est d'un style antérieur à celui de la Renaissance, qui ne s'introduisit d'ailleurs pas dans le mobilier des églises de Limoges avant 1513.

En somme, costumes et accessoires de la scène représentés convient à réduire considérablement l'écart entre les deux dates d'abord fixées et autorisent à les limiter à la période qui s'étend de 1490 à 1513.

Quelle est donc la signification de cette scène ?

Avant de répondre à cette question, remarquons encore qu'il n'y a pas, dans les annales locales, la moindre allusion au prétendu fait de Jeanne d'Albret prêchant elle-même les doctrines de la Réforme. Notons aussi que la femme qui pérore ne rappelle en rien la célèbre reine de

Navarre, dont Léonard Limosin avait popularisé les traits dans un émail qui date de 1560. Ce n'est même pas une prédicante protestante que le peintre a voulu représenter, puisque l'attribut obligé de la Bible fait défaut. Quant à l'arbre qui figure au second plan de la scène, c'est une « pièce parlante » qui désigne non pas Jeanne d'Albret (Arbrel en patois limousin), mais la place de Dessous-les-Arbres qui entourait le monastère de Saint-Martial.

L'attitude et l'expression des personnages ne justifient point non plus l'interprétation traditionnelle. S'il y a, derrière cette scène satyrique, quelque réalité historique empruntée aux annales de Limoges, peut-être y pourrait-on voir un épisode des temps d'anarchie ecclésiastique que traverse cette ville à la fin du XV^e siècle et dont la révolte du carme Jean Menauld des Rosiers (1498) est un exemple caractéristique.

M. Fage fait des réserves sur l'interprétation proposée par M. Leroux. S'il est impossible de reconnaître Jeanne d'Albret dans la femme figurée en chaire sur le vitrail mentionné, encore moins peut-on y voir une catholique prêchant.

Il s'agit peut-être non pas de la représentation d'un fait particulier, local, mais simplement de l'illustration d'un dicton populaire.

M. Plancouard signale divers objets du mobilier des églises rurales des cantons de Marines et de Magny-en-Vexin. Il communique, en outre, l'inventaire de la « librairie » et des tapisseries du prévôt des marchands de Paris, en 1524, mentionnant, avec des livres de dévotion manuscrits et imprimés, un certain nombre de tapis de Turquie, accompagnés de « verdures » à personnages.

M. le chanoine Pottier communique divers objets d'orfévrerie, du diocèse de Montauban : une châsse, du XII^e siècle, transformée au XIII^e siècle en ostensoir ; une croix processionnelle, provenant de la collégiale de Montpezat ; une petite châsse de cuivre, sur la face antérieure de laquelle est gravé au trait le Massacre des Saints Innocents, et sur le fond mobile de laquelle on lit, à l'extérieur, l'inscription en lettres capitales et onciales † *Aiso so las relequias de sienos sens*, et à l'intérieur, *Aquest vaycel fetz par lo senhe en P. Barrau l'an MCCCLVII a Myhac.* M. le chanoine Pottier fait encore passer sous les yeux de la section une boîte ronde, de plomb, habillée de cuivre et qui paraît être de travail oriental ; puis, toute une série de beaux tissus du moyen âge, dont le plus remarquable est une toile sur laquelle sont brodées une série de scènes représentant la légende d'Alexandre le Grand.

M. Morin analyse, en les accompagnant de notes sur les artistes dont il cite les noms, des contrats passés chez des notaires troyens, entre plusieurs sculpteurs locaux des XVII^e et XVIII^e siècles et diverses personnes pour la confection de tombeaux, d'autels, etc. C'est Augustin Paupelier, qui fait deux « priants » en pierre de Tonnerre, de grandeur naturelle, représentant feu Jean Picot de Dampierre et sa veuve Marie de Boves (1628), pour l'église de Dampierre-de-l'Aube ; ce sont les Vaulthier, qui font un autel pour Saint-Benoît-sur-Seine (1629), une épitaphe pour la tombe de Claude Briden, imprimeur à Troyes (1649), ou qui réparent une statue de saint Jean, placée dans la chapelle des Cordeliers et appartenant à la confrérie des tailleurs d'habits (1669) ; c'est Claude Baugé, connu comme « sculpteur en os, en grève et en cailloux », qui fait un autel pour l'église de Saint-Germain, près Troyes (1636); ce sont, enfin, les Chabouillet, menuisiers-sculpteurs, qui s'engagent à élever, au-dessus du tabernacle de l'église Saint-Jean, un dôme en bois de 36 à 40 pieds de haut (1663), ou à faire un balustre en l'église Saint Remy (1672), une épitaphe en l'église Saint-Loup (1670), même une enseigne d'hôtelier (1668). M. Morin fait suivre ces actes d'un contrat d'engagement de Jacques Masson, fils d'un menuisier-sculpteur de Troyes, placé comme apprenti chez Claude Masson, son frère, sculpteur à Paris (1683).

M. P. Lafond s'occupe des *Cartons de Rubens pour les tapisseries de l'Histoire d'Achille.* Les cartons en question sont conservés au musée de Pau. M. Lafond, qui a la garde de ce précieux dépôt, a pu étudier à loisir les œuvres dont il parle. Les historiens futurs de Rubens trouveront profit à lire le travail consciencieux de M. Lafond.

La parole est donnée à M. Ch. Braquehaye sur des dessins et inscriptions de monuments funèbres élevés, à Bordeaux, à la fin du XIII^e siècle. Il s'agit ici du château de Cadillac et des ducs d'Epernon. Les dessins découverts et décrits par M. Braquehaye sont d'un Flamand. Ils sont conservés à la Bibliothèque nationale. Ce sont des documents précieux, dont la mise au jour complète les études précédemment apportées à la section des Beaux-Arts sur Cadillac.

M. l'abbé Brune a la parole sur *une peinture flamande dans l'église de Sirod* (Jura). Cette peinture est ancienne et il n'en subsiste que des vestiges, mais ces vestiges ne laissent pas d'être curieux. L'œuvre est flamande. L'étude de M. l'abbé Brune intéresse vivement l'auditoire et elle sera consultée avec profit dans le compte rendu de la session.

M. l'abbé Requin, membre non résidant du Comité à Avignon, a la parole sur une œuvre de Nicolas Froment. L'œuvre reste à découvrir, mais M. Requin, en possession du prix-fait passé avec l'artiste cher au roi René, décrit la peinture commandée, nous révèle la date de livraison et nous fait connaître l'emplacement qu'occupa la pein-

ture de Froment. Ce sont là des jalons d'un prix inestimable, et, nous l'espérons, l'appel de M. Requin ne demeurera pas sans effet. Quelque critique avisé retrouvera la trace de l'œuvre cherchée, dont le signalement précis est désormais dans toutes les mains.

---

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — Cette Société a assisté, au cours de l'année, à une joute remarquable entre ses membres. On y a débattu l'intéressante question de savoir s'il convient de restaurer le donjon du Château des Comtes. Faut-il fermer l'enceinte éventrée que forment les murs de ce monument ruiné, et l'abriter avec une superstructure, soit sous un terrasson, comme semblent le réclamer les vestiges du passé ; ou bien faut-il, par respect pour des ruines vénérables, se borner à des moyens conservatoires strictement nécessaires pour maintenir debout ce qui reste ?

Avec beaucoup d'éloquence et de courtoisie, les deux thèses ont été soutenues, la première, par l'architecte M. J. De Waele, MM. Mod. de Noyettes, Prayon-Van Zuylen, Vuylsteke et A. Verhaegen ; la seconde, par Heins, G. Hulin et le chan. Van der Gheyn. Les considérations judicieuses développées par M. Verhaegen, avec beaucoup de talent, ont rallié la presqu'unanimité de l'assemblée aux projets de l'architecte M. De Waele, qui comporte une retouche discrète et efficace au point de vue de l'avenir du monument.

Il a été démontré que de tous les moyens propres à combattre les ravages du temps, le plus sérieux est celui qui consiste à rétablir les maçonneries détruites et à abriter les murs ; c'est en même temps le moyen de rendre au donjon son aspect original ; tant mieux, faut-il à tout prix le défigurer pour le soutenir ?

Nous avons fait connaître les intéressantes fiches qu'a publiées la Société, pour constituer un inventaire archéologique. Ces fiches atteignent les n^os^ 250-410. Les dernières, rédigées par M. Jos. De Smet avec une grande compétence, ont trait au retable des Van Eyck (l'Adoration de l'Agneau), le joyau artistique de Gand et de la Flandre.

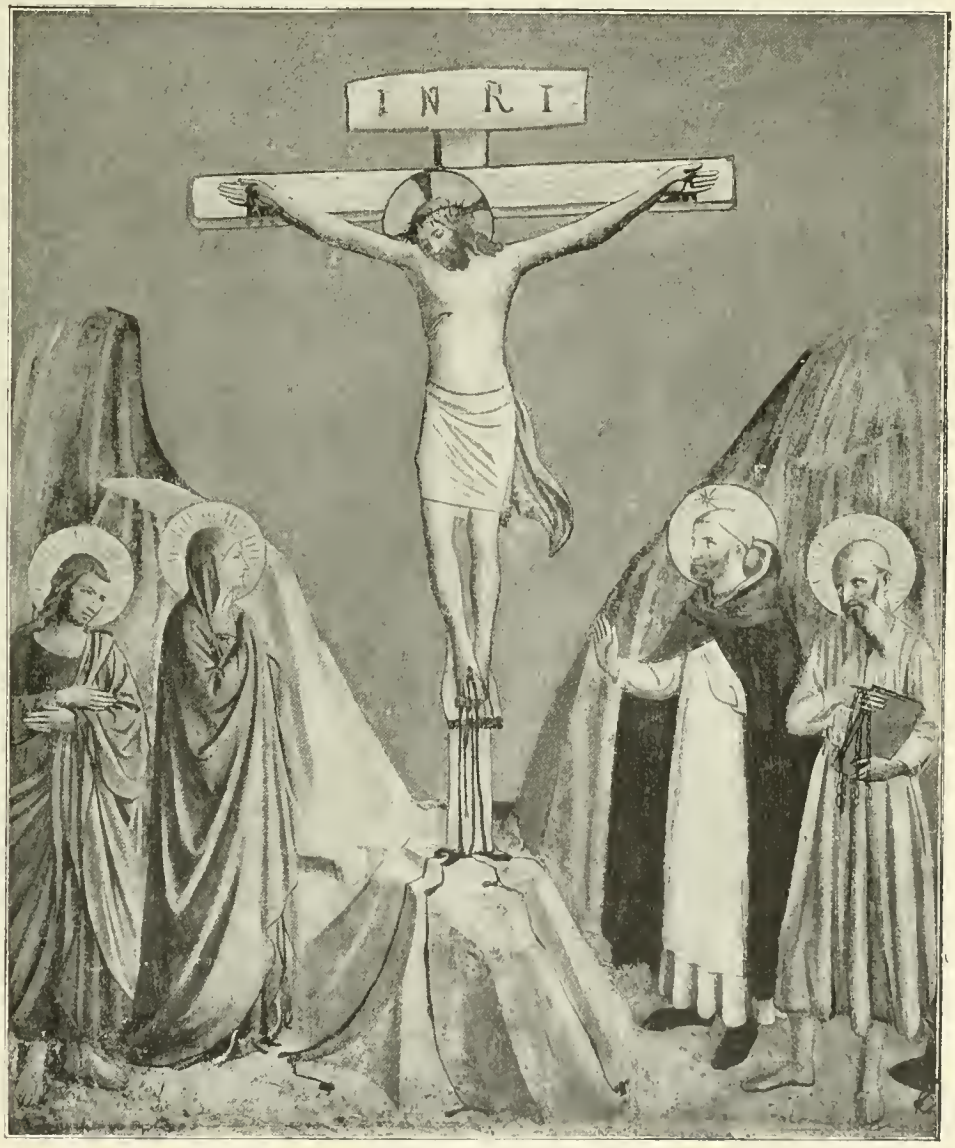
L. C.

# Bibliographie.

LE CRUCIFIX DANS L'HISTOIRE ET DANS L'ART, DANS L'AME DES SAINTS ET DANS NOTRE VIE, par J. HOPPENOT. — In folio de 400 pages, 5 chromolith., et 200 grav. — Lille, Desclée, De Brouwer et Cie.

Voilà un livre plein, hélas ! d'une douloureuse actualité. Les sectaires brisent partout Calvaires, Croix et Crucifix. Ce volume est une réponse à l'outrage.

Faire l'histoire du crucifix, c'est presque écrire un traité de l'art chrétien ; c'est du moins retracer ce que cet art a produit de plus élevé dans tous les siècles. Peintres, sculpteurs, architectes, ont à leur tour chanté la gloire du divin Crucifié.




Le Christ en Croix, par Fra ANGELICO, couvent de Saint-Marc.

Quel sujet émouvant pour le lecteur, vaste et redoutable pour son auteur ! C'est ce que le R. P. J. Hoppenot a entrepris, dans toutes les conditions du succès, car il a l'amour ardent du Christ,

il a le grand talent d'écrivain que réclame ce sujet si élevé, et aussi le sens du beau moral et artistique qui en rayonne.

Dans des pages éloquentes et fortement documentées, il montre que la guerre à la Croix ne date pas d'aujourd'hui, et que depuis dix-neuf

Crucifix qui parla à saint François, conservé au couvent de Sainte-Claire à Assise.

siècles le Crucifix est vraiment le signe de contradiction. Dans un chapitre plein de révélations surprenantes, on voit comment Dieu châtie les profanateurs de croix, comment il

applique *la loi du talion* aux briseurs du Crucifix.

Puis on parcourt, — admirable galerie, — ces deux cents représentations de Crucifix artistiques et merveilleux, depuis le grafitto grossier du Palatin jusqu'aux Christs si délicatement modelés de Girardon, depuis les ébauches naïves des

Crucifixion du X^e ou XI^e siècle.
Plaque d'ivoire (aujourd'hui au Musée de Madrid).

catacombes jusqu'aux fresques toutes célestes d'Angelico ; on admire et l'ivoire suppliant de Guillermin et les vieux calvaires bretons, épopée taillée dans le granit, et Van Dyck et Munkacsy, et les Icones russes et les croix chinoises, et joignant votre hommage à l'hommage qui jaillit de ces chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les lieux, vous vous écrierez plein de gratitude : *O Crux, ave !*

---

LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES: ARMES ET ARMURES ; INDUSTRIES D'ART. — Publié par MM. J. DESTRÉE, A KEYMEULEN et Alex. HANNOTIAU. — Livr. 14. Bruxelles, A. J. Keymeulen.

Cette importante publication, sur laquelle nous avons déjà appelé l'attention de nos lecteurs, avait subi une assez longue interruption, et c'est avec satisfaction que tous les archéologues et amateurs d'art auront vu apparaître cette 14^me livraison qui, par l'intérêt qu'elle présente et l'exécution de ses planches, ne le cède en rien aux livraisons que nous avons signalées antérieurement.

Voici les objets reproduits dans ce fascicule :

Coffret byzantin en ivoire sculpté, du VIII^e au IX^e siècle, reproduit sous deux aspects, un long côté et un petit côté.

Coupe en ivoire, ornée de sculptures, travail allemand du XVIII^e siècle, représentant la fable de Diane et d'Actéon.

Deux petits monuments votifs, sculptures brabançonnes du XVI^e siècle.

Une planche reproduisant des dinanderies du XII^e au XV^e siècle, statuettes, aquamanile et chandelier, et enfin une grande planche offrant l'excellente reproduction d'un retable bruxellois sculpté en bois polychromé et doré, de la fin du XV^e siècle.

L'exécution de ces cinq planches est de tout point irréprochable et donne une idée très précise des objets reproduits. Le texte qui accompagne ces planches est clair et succinct ; il offre, au point de vue de l'archéologie et de l'histoire, tous les renseignements que le lecteur peut désirer, sans être inutilement allongé par des considérations esthétiques que le lecteur peut faire lui-même en présence des belles planches qu'il a sous les yeux. On y trouve aussi l'indication précise de la dimension des objets, qui est loin d'être inutile. Nous émettons le vœu de voir les auteurs de cette riche collection suffisamment encouragés par les souscripteurs et les Administrations compétentes pour continuer un travail qui leur fait honneur, tout en mettant largement en valeur les monuments du musée auquel la publication est consacrée.

J. H.

---

MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE, par D. Adolphe FERNANDEZ, Casanova — « Galicia Historica » t. I, Santiago, Herreo I, avec gravures.

LA magnifique cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle doit-elle être considérée comme une reproduction pure et simple de l'église St-Saturnin de Toulouse? Ou bien n'est-elle pas plutôt une conception indépendante, une création personnelle, originale de quelque artiste espagnol? Voilà une question du plus vif intérêt pour les amateurs d'art chrétien ; c'est à la résoudre que s'est attaché l'illustre professeur de l'École d'architecture de Madrid, dans la monographie, courte sans doute, mais fort bien raisonnée et très substantielle, qu'il vient de présenter au public.

Elle commence par une analyse comparative des deux monuments, qui met en opposition le plan général et les divers organismes, le mode de construction, les proportions, la décoration intérieure et extérieure de chacun d'eux ; puis l'auteur, d'accord en ce point avec Lopez Ferreiro, dans son *Historia de la Sta Iglesia de Santiago*, t. III, établit qu'en une foule de points, les différences qui existent entre les deux édifices sont telles qu'elles révèlent indiscutablement un style particulier, une autre école et une inspiration de source distincte. De plus, il démontre que la construction du temple dédié à St-Jacques a commencé avant et s'est terminé aussi antérieurement à celle de l'église de St-Saturnin ; que rien n'indique que l'architecte auteur du plan de l'insigne cathédrale, comme aussi celui qui a dirigé l'exécution des travaux, aient été des étrangers, mais que bien plutôt il y a des probabilités très grandes que l'un et l'autre furent espagnols ; qu'en tout cas, s'il s'agit d'un architecte d'un autre pays, il s'est inspiré de telle sorte de monuments étudiés en Espagne, qu'il a imprimé à son œuvre un cachet nettement espagnol. — Telles sont les conclusions de M. Fernandez Casanova. Il nous semble, pour notre part, que les auteurs étrangers qui se sont occupés de l'architecture espagnole au moyen âge, ont cédé outre mesure à la tendance de la rendre tributaire de l'art français et nous ne sommes pas éloigné de penser qu'une étude plus attentive et plus sérieuse de cette branche de l'archéologie espagnole causera sur ce point en particulier plus d'une surprise. On annonce de M. Marignan une série d'études sur l'art espagnol au moyen âge ; nous attendons qu'il nous dise son opinion.

L. SERRANO.

---

L'EXPOSITION des anciens maîtres flamands à Bruges a fait éclore une série d'écrits et de catalogues qui témoignent du grand succès de cette exhibition. Il y a eu d'abord un *Catalogue sommaire* sans valeur aucune. *Les Primitifs flamands à Bruges, coup d'œil historique*, destiné à orienter le visiteur ; *le Catalogue officiel* de M. James Weale ; *un Catalogue critique de M. Georges H. De Loo*, dont nous ne connaissons que la première partie. Nous trouvons dans un journal de Bruges, *La Patrie*, une notice bibliographique consacrée au Catalogue officiel, à laquelle nous nous rallions volontiers.

La seconde partie du Catalogue de l'Exposition des anciens maîtres flamands, qui a paru il y a une quinzaine de jours, était attendue avec impatience par tous les visiteurs de l'hôtel provincial ; elle complète le livre qui, dorénavant, leur servira de guide et leur offrira d'amples informations sur les chefs-d'œuvre qu'ils vont étudier. C'est un joli volume de 150 pages, qui, après avoir servi à l'examen des panneaux exposés, sera conservé avec soin dans toutes les bibliothèques où un rayon est réservé aux livres consacrés à la peinture. Bien des travailleurs et même de simples amateurs le consulteront encore longtemps après que l'Exposition ne sera plus qu'un souvenir et que les tableaux seront retournés à leurs propriétaires.

Les notices des 389 panneaux exposés sont précédées d'une introduction, sorte de résumé de l'histoire de l'art aux Pays-Bas (Belgique, Hollande, et ancienne Flandre française), nous entendons de l'art, avant que se fît sentir dans ces régions l'influence de la renaissance italienne. Cette histoire ne pouvait pas être tracée par une plume plus compétente, ni par un savant qui en connût mieux les évolutions et les développements : elle place bien le visiteur au point de vue où il convient de se mettre, s'il veut étudier avec fruit les œuvres réunies dans ce musée éphémère.

La description des tableaux est faite avec une précision, un détail et une conscience auxquels le lecteur aura pu rendre justice dès la publication de la première partie du livret. Naturellement l'auteur s'est abstenu d'émettre des appréciations sur le mérite ou les défauts des œuvres qu'il décrit : cela ne se peut, ni dans un catalogue d'exposition, ni dans le livret d'un musée.

En réalité, c'est au visiteur lui-même à faire ce genre de critique, ou à s'abandonner à l'admiration que lui inspire le chef-d'œuvre qu'il a sous les yeux. Il n'appartient pas à l'auteur du catalogue d'indiquer au lecteur les sentiments qu'il doit éprouver. On sent parfois que M. Weale, l'auteur du volume, a été quelque peu gêné par

les attributions qui lui étaient imposées par les propriétaires des tableaux ; on aimerait souvent à avoir un avis compétent à cet égard ; mais c'est là une des conditions inévitables de ces genres d'exhibitions. Il faut bien respecter les informations, souvent les illusions, de ceux qui en fournissent les éléments. Ce serait tout à la fois inconvenant et cruel d'exposer les tableaux des collectionneurs avec l'attribution à un maître d'ordre inférieur, ou même à un peintre inconnu.

Quoi qu'il en soit, les organisateurs de l'Exposition des peintres flamands, dits primitifs, doivent se féliciter, après tous les succès dont cette Exposition a été l'objet, d'avoir eu encore la bonne fortune de mettre la main sur un savant pour la décrire en détail, et la mettre, pour ainsi dire, en valeur. On sait avec quelle prédilection, avec quelle persévérance, M. Weale s'est attaché à étudier, notamment à Bruges, l'histoire des maîtres qui, surtout au XV^e siècle, ont illustré cette ville et honoré les Flandres. Le catalogue de l'Exposition est une sorte de résumé de ces recherches et de ces études. Les étrangers venus de tous les coins de l'Europe et même de l'Amérique liront le catalogue avec fruit et avec le plus vif intérêt en présence des chefs-d'œuvre qu'il décrit. Mais à Bruges et en Belgique en général, tout en recueillant l'enseignement que le livre renferme, tous le liront avec la reconnaissance que l'auteur mérite.

X. X.

---

GLI AFFRESCHI DI CAMPIONE (LAGO DE LUGANO), par GERSPACH. Rome, 1902. Librairie Desclée, Lefebvre et C^ie. Via Santa Chiara, 20.

NOTRE collaborateur M. Gerspach a publié une étude sur les fresques à peu près inconnues de Campione, village italien sur le lac de Lugano. Les unes sont du XIV^e siècle, d'autres du XV^e, d'autres, enfin, du commencement du XVI^e. Le texte est accompagné de quelques reproductions.

Lugano est très visité, mais les touristes se contentent des belles fresques de Luini dans l'église Sainte-Marie des Anges ; bien peu prennent le bateau qui, en quelques minutes, les conduirait à Campione. C'est que les fresques du sanctuaire *della Madonna dei Ghirli*, situé à quelques pas de la localité; ne sont mentionnées dans aucun guide. Elles valent bien cependant un déplacement qui n'est qu'une petite partie de plaisir. Espérons que la présente publication les fera connaître comme elles le méritent.

X

---

MÉMOIRE SUR LES ANTIQUITÉS CHRÉTIENNES DE LA GRÈCE, par le D^r LAMPAKIS. Gr. in-4°, 91 pp., nombreuses et belles illustrations. Athènes, imprimerie Hestia, 1902.

PARMI les communications les plus intéressantes au point de vue de l'art, faites au *Congrès international d'histoire comparée* tenu à Paris en 1900, fut celle d'une série de tableaux qui servent à M. Lampakis, professeur à l'Université d'Athènes, à développer l'histoire de l'Art chrétien de la Grèce à ses élèves du cours d'archéologie. Pour la grande édification de ceux qui s'intéressent a cette branche d'etude si longtemps négligée, il nous donne, en un fort beau recueil, de belles reproductions de ces tableaux, où les monuments types de l'architecture et de l'iconographie sont reproduits avec des commentaires très précis et fort intéressants.

Dans l'histoire de l'art byzantin, M. Lampakis distingue une période de formation, qui va du IV^e au VI^e siècle, et une époque de développement embrassant trois périodes ; la première date de la fin de la querelle des Iconoclastes et du commencement du Schisme ; la seconde s'étend jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs ; la troisième se prolonge jusqu'à nos jours.

Le style original se caractérise par la prédominance de la coupole centrale, par le plan cruciforme, par d'étroites fenêtres cintrées et géminées, et, ajoutons-le, par le narthex prononcé qui s'étend devant le temple en croix grecque, surmonté de deux lanternons caractéristiques. L'auteur insiste sur le décor céramoplastique des murs, qui prévaut dans les deux premières périodes de développement, et dont M. Lampakis a fait ailleurs une étude spéciale (1). Ces ornements dessinent des symboles chrétiens et d'élégantes combinaisons géométriques, telles que méandres, etc.

A titre d'exemples, nous voyons défiler le baptistère de l'île de Paros, l'église des Saints-Apôtres à Athènes, la basilique de Chalcis, Sainte-Sophie de Constantinople, l'église de Mistra, celle de Manolada (Achaïe), celle du couvent d'Ἀγαθωνος, l'intéressante église de Daphni à Athènes, les deux églises du monastère de Saint-Luc (Livadie), la belle église en marbre blanc de Saint-Nicolas à Kambia (ibid.), le temple du Sauveur près d'Amphissa, la cathédrale de Kalambaka en Thessalie, avec son curieux ambon, l'église du monastère « Haghia Moni » près de Nauplie, à l'abside ornée d'élégantes « grecques » (XI^e s.), l'église métropolitaine d'*Arta* (XIII^e s.),

1. Lampakis, Χριστ. Αρχαιολογια της Μονῆς Δαφνιου. Athènes, 1899.

les riches décors de l'église monastique de Trikala (Thessalie), de Bérée (Macédoine), etc.

Au chapitre que l'auteur intitule hagiographie, et que nous appellerions plus volontiers iconographie, nous rencontrons notamment une superbe collection de mosaïques; à signaler, celle de Daphni, de toute beauté; et après avoir visité les mosaïques de Venise et de Sicile et leurs contemporaines de St-Ambroise de Milan, l'auteur proclame celle de Daphni le chef-d'œuvre du genre.

L. CLOQUET.

---

DISCURSOS LEIDOS ANTE LA REAL ACADEMIA DE BELLOS ARTES DE SAN FERNANDO. — ESCULTERA ROMANICA EN ESPANA. — LOS CLAUSTROS DE PAMPELONA.— RETABLOS ESPANOLES OGIVALES Y DE LA TRANCISION AL RENACIMENTO, par Enrique SERRANO FATIGATI. — Madrid, Impr. St-François de Sales.

Le discours de réception prononcé par M. Serrano Fatigati à l'Académie royale des Beaux Arts de San Fernando a eu pour objet une question pleine d'intérêt et trop négligée : les instruments de musique, d'après les miniatures des codex espagnols du X^e^ au XIII^e^ siècle.

M. Enrique Serrano Fatigati n'est pas un inconnu pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien;* des mémoires archéologiques dus à sa plume érudite ont paru dans la *Revista de España*, dans la *Revue Contemporaine*, etc. et même dans nos colonnes [1]. Récemment nous signalions encore son étude sur les sculptures médiévales-espagnoles; on lui doit maintes descriptions des monuments ibériques, visités par un groupe d'archéologues dont il est le chef; il a décrit notamment le cloître de Pampelune. Encore ces travaux archéologiques ne sont-ils qu'une diversion à ses études professionnelles spéciales ; M. Fatigati est un chimiste et un naturaliste distingué, aussi familier aux cellules organiques, au globules du sang, à l'équivalent mécanique de la chaleur, aux microbes et bactéries, à la microphysique etc., qu'aux questions d'art.

Aussi, c'est une méthode toute scientifique qu'il applique à ses études archéologiques. Il procède par monographies fortement documentées et surtout admirablement illustrées, de manière à mettre le lecteur en présence de l'œuvre étudiée, et à lui permettre de creuser lui-même le sujet sous sa conduite, guidé par ses savantes indications. Nous pénétrons avec lui dans le riche chœur de la cathédrale de Pampelune, aux larges fenestrages rayonnants, et nous fouillons de l'œil la somptueuse sculpture historiée de ses deux portails. Puis, nous passons en revue les chœurs célèbres des églises espagnoles, avec leurs stalles et leurs clôtures si richement ouvragées.

Dans une autre de ses élégantes plaquettes, M. Fatigati étudie la série des retables espagnols, comme l'ont fait jadis MM. J. Destrée et H. Rousseau pour les retables flamands de Belgique ; et les analogies ne manquent pas entre les uns et les autres, on peut même y découvrir certaine parenté. Il rappelle les Memling et les Van Eyck, ces bas-reliefs encore étincelants de dorures, qui font partie du triptyque de la « colegiata de Covarruvios » (province de Burgos), et les retables à baldaquin de bois finement ajourés de la chapelle Ste-Anne à la cathédrale de Burgos sont à placer à côté des retables brabançons du XVI^e^ siècle, si finement amenuisés. Il en est de même de celui de Saint-Gilles de Burgos. Quant à celui de la chapelle du Connétable, à la cathédrale de cette ville, il offre d'admirables statues, parmi lesquelles il faut signaler celle de sainte Anne portant la Vierge Marie, qui porte l'enfant Jésus. Au moment où les archéologues du Nord approfondissent avec tant d'ardeur leurs recherches sur les artistes flamands, il est heureux de voir mettre en lumière une série d'œuvres, dans lesquelles ils ne manqueront pas de trouver de nouveaux rapprochements instructifs et peut-être des lumières nouvelles.

Quant à l'étude de M. Fatigati sur les sculptures romanes en Espagne, c'est un travail qui n'a pas encore eu son pareil en France, et qui intéressera d'autant plus vivement les lecteurs, que les sculptures romanes de la péninsule ne sont qu'une branche étrangère mais très riche de la sculpture française, un prolongement ibérique des écoles de Toulouse, de Chartres et de Poitiers. Avec l'ordre qui le caractérise, l'auteur examine successivement les origines, le développement de la sculpture espagnole, puis ses productions locales en Aragon, en Navarre, dans les Asturies et la Catalogne, etc. En des planches photographiques de premier ordre, il reproduit de superbes chapiteaux historiés, ou richement décorés, de San Pedro de Huesca, de San Juan de la Peña (Aragon), du cloître de Ripoll (Catalogne), de la cathédrale de Pampelune, du cloître d'Estella, de Silos, de Fromista, du collège de la Vega à Salamanque, etc.

L. CLOQUET.

---

LE STYLE DANS L'ART ET SA SIGNIFICATION HISTORIQUE, par L. JUGLAR. In-12, 410 pp. Paris, Hachette, 1901.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, pp. 246, 255.

Nous avons eu un peu tardivement connaissance de cet excellent traité de la philosophie du style, qui ne peut, sans lacune, manquer à la bibliothèque d'un esthète. L'auteur envisage dans l'œuvre d'art : *le sujet* (qui n'importe guère au point de vue qui le préoccupe) ; et *les formes*, qui sont les formes de la nature, ou les formes naturelles (savoir celles de la géométrie, etc.) ; or, l'artiste transforme les formes ; et cette transformation est l'œuvre du *style*, troisième et principal élément de l'œuvre d'art ; elle développe une *expression*. — Par le choix, la modification, la combinaison, la transformation, en un mot, des formes prises pour modèles, l'artiste exprime sa pensée. Il soumet toutes les transformations à un plan d'ensemble qui lui est propre ; c'est par là qu'il produit le beau artistique.

Toute œuvre qui a du style est une œuvre d'art. Le travail dont il s'agit ne s'applique pas seulement au détail des formes, mais à leur agencement; il doit être fait d'après un plan d'ensemble ; dans toutes les parties, il doit s'opérer dans un sens analogue, de manière qu'une même expression domine toute l'œuvre et la rende harmonieuse. De cette expression naît un certain *accord* entre les éléments de l'œuvre ; cet accord nécessite entre eux un *rapport;* il en résulte entre chacune de ses parties et l'ensemble une certaine *proportion*. Bref, le style réside dans certaines proportions expressives, que l'artiste reproduit dans le détail et dans l'ensemble des formes qu'il reproduit.

Nous touchons ici au cœur de la thèse ; ce point fondamental est des plus intéressants; il est établi d'une manière qu'on souhaiterait plus explicite et plus rigoureuse. Il laisse dans l'esprit un certain doute, bien qu'il paraisse plausible. La difficulté s'accentue quand on veut vérifier la définition par des exemples empruntés aux différents arts : en architecture, on conçoit aisément le choix des proportions qui caractérisent les édifices; en sculpture, les proportions engendrent l'élégance; mais la *proportion*, rapport de deux grandeurs, affecte-t-elle les profils et les courbures ? En musique, on consent volontiers à voir l'expression dans la mesure, le rythme et les espaces de la gamme ; mais comment discerner la proportion (j'entends la proportion qu'y apporte par prédilection l'artiste lui-même), dans le rapport des couleurs? — Il y a toute apparence que l'auteur est sur la voie de la solution d'un problème d'un intérêt suprême ; solution indiquée déjà par saint Thomas (pulchrum in debita proportione consistit). Mais il reste des points obscurs dans le développement de sa thèse.

Celle-ci admise, il est intéressant de le suivre dans l'application qu'il en fait au style *individuel*, et au style *collectif*, au *procédé* et à la *manière* des artistes, au style d'une époque et d'un peuple, au génie, à l'esprit d'une époque, aux idées directrices et dominantes. A ce point de vue, il montre que, comme l'œuvre d'art est l'image de l'esprit de celui qui l'a conçue, le style collectif révèle l'esprit d'une époque, et ainsi l'étude de l'art est celle qui nous livre de la manière la plus complète et la plus entière la connaissance générale de l'histoire.

Mais voici une autre considération à noter : la formation d'un style demande la collaboration d'un peuple ; elle est subordonnée à l'unité de direction intellectuelle ; c'est en ce sens qu'on peut dire : le style est l'effort de plusieurs générations pour réaliser un idéal commun. Mais comme, parmi les idées directrices, dominantes, la plus importante est l'idée religieuse, sans laquelle un peuple manque d'élévation de pensée, on peut dire que tout grand art est religieux.

M. Juglar en vient, enfin, à comparer les styles historiques et leur valeur, et il apprécie la *philosophie de l'art* de Taine. Il se trouve d'accord avec le grand philosophe, quand celui-ci dit que « l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, plus complètement ou plus clairement que ne le font les objets réels». Mais Taine s'est égaré, quand il a posé comme axiome cette proposition : « la littérature a pour but de manifester l'homme moral, la peinture, l'homme physique », et base là-dessus cette espèce de géologie morale de l'homme, qui est une belle conception, mais dont l'application est fausse. M. J. montre combien cette célèbre théorie est à la fois systématique et incohérente. Taine a oublié que c'est, dans l'espèce, par le style qu'il faut apprécier l'œuvre d'art, et non par le sujet.

Les grandes époques sont celles qui ont à la fois un point de vue élevé et arrêté. Ce sont les époques des grandes synthèses. « La splendeur des arts accompagne, parce qu'elle en procède, la grandeur de l'esprit dans toutes ses manifestations. »

Le dernier chapitre est consacré aux influences et aux imitations ; et nous avons l'impression qu'ici M. J. pourrait avoir un peu dévié de la droite ligne où il s'était engagé, quand, pour réhabiliter la Renaissance, il fait grand etat de prétendues affinités, qui auraient préexisté entre l'antiquité gréco-romaine et la France du XVI^e siècle. Nous ne pouvons accueillir sans réserve des propositions, comme celle-ci : « la Renaissance, en ce sens, n'était donc pas pour le christianisme une nouveauté, mais un retour à ses origines ». M. Juglar observe que « le style roman laisse très reconnaissables les éléments romains dans tous les arts », et là-dessus il

s'écrie : « et l'on parle après un tel exemple (?) d'antagonisme entre l'esprit antique et l'esprit chrétien, et l'on proclame que la seule forme chrétienne de l'art est le style gothique! » Après cette citation, on ne s'étonnera pas d'apprendre, que, pour lui, le style gothique et le style français de la Renaissance sont également nationaux (p. 392) et que peut-être le style gothique a comprimé l'essor de plusieurs génies, qui eussent trouvé dans d'autres influences une expression meilleure (p. 391). N'est-ce pas l'inverse qu'il faut dire ?

L. C.

---

LA VRAIE CROIX PERDUE ET RETROUVÉE, par Louis DE COMBES. — In-8° de 300 pages, Paris, édit. de l'*Art et l'autel*, 1902.

Ce livre attachant, très documenté, d'un vif intérêt pour les fidèles instruits, n'intéresse que bien indirectement l'art et l'archéologie, mais il touche à des questions qui ne laissent indifférent aucun lecteur de la *Revue de l'Art chrétien*. Sans parler d'une description précise des lieux saints, de la voie douloureuse et du saint sépulcre, qui en est le prélude nécessaire, on suit avec émotion les recherches de l'auteur sur l'enfouissement de la Vraie Croix. En tirant une ligne droite du sépulcre au Calvaire et en la prolongeant, à 50 m. on atteint le lieu de l'invention des trois gibets, gouffre où les Juifs ont jeté le bois précieux, où il fut recouvert des immondices journalières des gadoues de Jérusalem et resta ignoré durant trois siècles. S'arrêtant un instant au culte de la croix, M. de C. est d'avis que la croix du Sauveur fut, non point la croix *commissa*, ou en forme de tau, mais bien la croix *immissa*, ou latine, de la forme du tau phénicien.

Il aborde la question de la conversion de Ste Hélène, qu'il soumet à une savante critique, puis celle du *labarum*, qui, selon lui, fut une enseigne préparée de longue main à Trèves, et exhibée sur le champ de bataille par Constantin, un fin politique, qui ne fut qu'un protecteur de la religion plutôt qu'un grand chrétien. M. de C. raconte enfin l'invention de la Sainte Croix. Quelle page superbe, que celle où M. Couret, l'auteur des *Légendes du Saint-Sépulcre*, retrace ce tableau saisissant, et quel sujet pour un peintre ou un sculpteur chrétien, que la scène évoquée par ces lignes, que nous transcrivons :

« Hélène tomba à genoux devant la divine relique authentiquée par le miracle. Partagée entre le désir de la baiser et la crainte de lui manquer de respect en la touchant de ses bras, elle inclinait la tête vers elle et n'osait la couvrir de ses caresses.

Décevante pour un grand nombre d'églises, propriétaires de reliques insignes mais plus ou moins authentiques, est l'étude consacrée aux restes subsistants des instruments de la Passion. Après M. Rohault de Fleury, M. de Combes reprend cette question épineuse. Nous laisserons à nos collaborateurs spécialement versés en cette matière le soin de la reprendre, s'il y a lieu. En ce qui concerne les clous, l'Augusta se réserva, dit l'auteur, tous les clous (il y en avait quatre) qu'elle envoya à Constantin. On sait que ce dernier mit à l'un une armature, afin de pouvoir en orner alternativement sa couronne et son casque, et qu'avec un autre clou il fit fabriquer un mors pour son cheval de bataille. On suppose qu'avec de la limaille du clou dénaturé mêlée au métal en fusion, il fit douze clous, reliques de second ordre, les seuls qu'il ait d'abord distribués. Le Saint Clou de Sainte-Croix de Jérusalem à Rome est privé de sa pointe et réduit aux deux tiers de sa largeur primitive. M. Rohault de Fleury doute de son authenticité et notre auteur ne se prononce pas.

Vingt-neuf villes possèdent 32 clous ou fragments de clous ; la plupart sont des *fac-simile* pouvant contenir de la limaille des clous authentiques. *Le Titre de la Croix*, que M. de C. étudie longuement, défie la critique.

Le livre se termine par des réponses à diverses objections contre l'Invention de la Ste-Croix et un appendice reproduit les diverses légendes du bois de la Croix.

L. C.

---

L'HOTEL DE BOURGOGNE ET LE MONUMENT DE JEAN SANS PEUR A PARIS, par A. PERRAULT-DABOT. — In-8° de 135 pp., illustré. Paris, Laurens, 1902.

Paris garde un seul spécimen intéressant de l'architecture militaire et féodale du moyen âge, c'est le donjon de Jean sans Peur, dernier vestige du vaste hôtel des ducs de Bourgogne. Après bien des vicissitudes, il servit de local aux confrères de la Passion, devint l'humble berceau de la Comédie française et finalement une vulgaire halle aux cuirs. M. P.-D. décrit avec sa précision habituelle cette célèbre tour, qu'on a été fort embarrassé de restaurer. On avait cru que les grandes baies avaient été closes autrefois ; il n'en est rien, selon M. P.-D. ; la tour a dû constituer une sorte d'énorme guérite, servant à supporter à une grande hauteur la chambre du duc pour le mettre hors d'atteinte. L'escalier possède un plafond, sans doute unique en son genre : son noyau porte une sorte de caisse ronde en pierre, ou baquet de jardin, cerclé, d'où s'élan-

cent des branches de chêne, dont le feuillage tapisse les quatre compartiments des voûtes d'arête.

L. C.

---

VADE-MECUM DU TOURISTE AUX RUINES DE L'ABBAYE DE VILLERS, par G. BOULMONT. Petit in-4° de 50 pp. nombreuses gravures. Bruxelles, Lambert, 1902. Prix : 0,50 fr.

M. Boulmont s'est fait depuis longtemps l'historien des abbayes ruinées de Villers et d'Aulne, auxquelles il a consacré déjà plusieurs études. C'est de lui que le public attendait un bon guide de Villers et attendra encore celui d'Aulne ; le public ne sera pas déçu ; son *Vade-mecum* est sûr et précis, clair, succinct, fort bien illustré de phototypies nombreuses et d'une vue à vol d'oiseau de l'abbaye au XVIII^e siècle.

L. C.

---

SAINT-PIERRE DE DREUX ET N.-D DE CHARTRES. — LES DATES DE L'ÉGLISE SAINT-LUBIN DES JONCHERET, par L. RÉGNIER.

Les notices de M. Régnier sont toujours substantielles et d'une science très sûre. Les douze pages que comporte cette plaquette nous fournissent maintes données intéressantes. D'abord elles mettent en lumière la filiation de Saint-Pierre de Dreux, dérivé directement, dans ses parties primitives, de la cathédrale de Chartres. Ensuite, elle rectifie deux dates, celles qui sont taillées au vif de la pierre, par le maître d'œuvre lui-même, au portail de Saint-Lubin des Joncheret. Voilà, s'il en est, des millésimes bien authentiques ! Eh bien, non, il y a erreur, erreur de la part du sculpteur, qui manifestement a mis 1504 pour 1540, et 1526 pour 1562; cela s'est vu ailleurs; l'auteur cite d'autres distractions pareilles de sculpteurs.

L. C.

---

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE DE LA SIGILLOGRAPHIE FRANÇAISE, par L. BLANCHET. (*Sér. d'études hist.*) In-8°, 531 pp. Paris, Picard, 1902.

Quoiqu'elle relève essentiellement de l'étude historique, la sigillographie intéresse les artistes, parce qu'elle a donné naissance à de véritables chefs-d'œuvre de composition et de gravure, fournit des indications particulièrement précises sur les styles du mobilier, du costume, voire des monuments. Monsieur Dumay n'a-t-il pas écrit l'histoire du costume d'après les sceaux, et naguère M. Marignan n'invoquait-il pas ceux-ci comme fournissant un criterium sans rival, quant aux dates des sculptures romanes? Aussi nos lecteurs, qui poursuivent des recherches d'archéogie, apprécieront-ils hautement l'intérêt du travail que leur fournit M. Blanchet.

L. C.

---

LES BONNES FORTUNES D'UN ARCHÉOLOGUE, par L. DE FARCY. (Broch. extr. des *Mém. de la Société nat. d'Agr., des Sciences et Arts d'Angers.*) In-8°, 16 pp. Angers, Germain, 1902.

Il n'est pas donné à tous les archéologues de faire de ces trouvailles, qui les dédommagent de leurs labeurs et illustrent leurs travaux. Monsieur L. de Farcy compte dans sa laborieuse carrière d'érudit cinq de ces bonnes fortunes, et il les a racontées naguère à ses confrères d'Angers, en une causerie intéressante.

Il a reconnu des flabella dans des pièces citées aux inventaires de la cathédrale d'Angers, et restées des énigmes; il a retrouvé le testament de Louis I^er, duc d'Anjou, écrit en 1383; il a rectifié la méprise des archéologues de Barcelone, qui voyaient un parement de lutrin dans l'étoffe d'une chape précieuse conservée à Vich ; il a découvert le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille, enfermé et scellé dans un reliquaire venant de Grézillé ; enfin, il a retrouvé sous un pavement l'ancienne couronne d'argent de Notre-Dame des Gardes, juste au moment où l'on se proposait de lui refaire une couronne moderne.

Espérons que l'avenir réserve encore quelques aubaines semblables au savant et fécond archéologue d'Angers.

L. C.

---

CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE L'ART ET DU CULTE DE LA SAINTE VIERGE, au Congrès Marial, en 1902 à Fribourg. In-12, Fribourg, Avenue de Saint-Paul, 1902.

Le Congrès Marial de Fribourg a été l'occasion d'une bien intéressante exhibition d'art et d'iconographie chrétienne. Le musée Marial de Fourvières a Lyon avait réuni une collection de photographies, d'estampes, d'œuvres d'art et même de livres, offrant comme un abrégé de l'immense quantité d'œuvres diverses par lesquelles les chrétiens de toute époque ont exprimé leur dévotion à Marie. Le catalogue, qui a été rédigé par M. l'abbé Martin, professeur d'archéologie chrétienne aux facultés catholiques de Lyon, constitue un intéressant document iconographique. Si l'on devait renouveler une tentative de l'espèce, il serait

bon de mettre à profit la très riche collection d'ouvrages et de livres concernant la Ste Vierge, qu'a réunie naguère feu l'abbé Sauvage et que conserve le séminaire de Tournai.

L. C.

## Périodiques.

### LE MONDE CATHOLIQUE.

*Le Monde catholique illustré* consacre sa livraison du 31 mai 15 juin à l'Espagne et à l'art espagnol. On y trouve une étude de M. Paul Lafond sur *La Peinture espagnole et ses rapports avec la Cour* ; un article de Dom A. Guepin sur l'*Abbaye de Silos* (8 grav. reproduisant des vues du monastère et des détails d'architecture et de sculpture) ; *Quelques mots sur la Real Armeria de Madrid*, par M. Émile Eude ; — des notes de notre collaborateur Dom E. Roulin sur les émaux de Limoges conservés en Espagne, notamment au musée de Vich ; et un article où M. P. Mouliet esquisse un projet d'expositions rétrospectives du genre de celles qui ont tant de succès à Londres.

### L'ARTE.

M. Carlo Cipolla a étudié et décrit (1901, fasc. V-VI, mai-juin), une mitre qui a figuré en 1898 à l'Exposition d'art sacre à Turin et qui appartient à l'église de San Zeno a Vérone. Cette mitre semble dater du XIIIe siècle, si l'on en juge par l'ensemble des inscriptions qu'elle porte.

### WALLONIA.

Cette intéressante revue littéraire s'occupe aussi d'art et souvent on y lit de belles et bonnes choses ; par exemple, dans la récente livraison, un article de M. Jaspar sur la *Conservation et Restauration* des monuments; citons ce passage:

Les artistes, la fièvre du moderne les emporte. Ils n'ont rien vu, rien appris, ils ignorent tout de leurs devanciers. L'archéologie qu'on leur a fournie? Je l'ai dit, c'est l'art meridional ou oriental qui en a été la base, ce sont les traditions de cet art, *impossible ici*. Et c'en est du reste l'enseignement tout sec, sans belles preuves vivantes à l'appui.

La science du constructeur? C'est l' « Aide-mémoire de l'ingénieur » qui en est le gros bagage. Pour le reste, quelques « traditions » qui remontent à cinquante ans à peine.

La connaissance des matériaux? Nulle ou à peu près. On connaît le petit granit et la brique, le chêne et le sapin, le fer et le zinc, quoi encore? Qui ose employer la *casteen*, cette belle pierre? Qui saura lui donner le profil qui convient, qui saura la tailler? Qui sait le format à donner à la brique? Qui est sûr du chêne qu'il emploie — le bon chêne du pays étant aujourd'hui remplacé par le.. bouchon de Hongrie? Qui différenciera les profils selon qu'il emploiera du chêne ou du sapin? Qui fabrique encore du fer au bois et le martèle pour lui donner son nerf? Qui donnera au zinc la forme qui lui convient, qui en fera le premier fleuron rationnel, la première lucarne — non pas le n° 22 ou 35 de la V. M., mais la lucarne, l'épi où le zinc sera le revêtement convenable, l'épi ou la lucarne dont la forme s'appropriera au métal, sans imiter la pierre, l'ardoise ou le plomb?

Inutile de multiplier ces questions, auxquelles on ne répondra point.

Eh bien, quelques monuments, quelques églises ou chapelles, quelques maisons nous restent.

Gardons-les pieusement et étudions-les pour notre édification, avec la conviction assurée d'y trouver un enseignement fécond. »

### L'ART SACRÉ.

Nous devons signaler l'heureuse initiative de cet excellent organe de l'Art chrétien pratique, en vue de faire mieux connaître, à côté des splendides cathédrales françaises, tant d'églises rurales modestes mais intéressantes.

La Direction du Journal s'engage à reproduire en d'artistiques cartes postales toutes celles dont il lui sera envoyé de bonnes photographies.

Quelle intéressante collection résulterait de cette entreprise poussée jusqu'à son couronnement! Puisse l'*Art sacré* avoir beaucoup de souscriptions.

Dans la livraison d'août, nous lisons la fin du bel article, déja signalé par nous, de feu Ed. Didron, le dernier, hélas! sorti de sa vaillante plume. Nous reproduisons ces dernières pages, d'abord pour leur grande valeur, et ensuite comme un dernier hommage au défunt.

« Partout, maintenant, l'idée du Sacré-Cœur de Jésus ne paraît plus guère devoir s'exprimer qu'au moyen de l'apparition de Notre-Seigneur à la Bienheureuse Marguerite-Marie, et cependant ce miracle est un simple épisode, très important, il est vrai, dans la longue histoire des manifestations de l'amour de Dieu pour les hommes. De tous les côtés, on demande — et on obtient à des prix doux — l'éternelle représentation de Jésus-Christ descendant d'un nuage au-dessus de l'autel, dans la chapelle du monastère de Paray-le-Monial, et montrant son cœur à la sainte visitandine agenouillée devant lui. L'autre apparition dans le jardin est presque dédaignée, comme moins solennelle et probablement de qualité inférieure. Les tableaux, les vitraux surtout, commandés pour les églises, ne comportent plus que cette apparition de Jésus à la Bienheureuse, quand il s'agit de décorer la chapelle placée sous le vocable du Sacré-Cœur.

Le public religieux semble ne plus s'intéresser qu'à cela ; il ne se préoccupe pas assez des conditions mauvaises dans lesquelles on fait entrer ainsi l'Art chrétien, car il est plus que difficile de produire une bonne verrière et même un tableau de quelque valeur avec de semblables éléments : un intérieur de chapelle, Notre-Seigneur sur un nuage dominant un autel qui est garni de sa croix et de ses chandeliers de style Louis XIV, enfin une reli-

gieuse de la Visitation, agenouillée. Un très grand peintre pourrait, à la rigueur, faire un bon tableau en interprétant ce sujet ; mais ce tableau reste à exécuter et ne saurait être répété indéfiniment ni, surtout, traduit en peinture sur verre décorative. Le mieux serait d'user avec sobriété de cette scène, d'un immense intérêt religieux, dont la littérature peut s'emparer à son aise, mais détestable au point de vue plastique. Nous hésitons d'autant moins à proposer une grande modération dans ce genre de représentations qu'il est facile d'exprimer l'idée du Sacré-Cœur au moyen de sujets plus favorables aux arts du dessin et que les apparitions pourront toujours trouver leur place, à titre épisodique, dans des vitraux comportant plusieurs scènes superposées et développant de façon plus ou moins complète l'histoire symbolique du Cœur de Jésus. Le fait du glorieux privilège accordé à la Bienheureuse Marguerite-Marie peut d'ailleurs être rappelé en attribuant à ce sujet spécial une place d'honneur, le centre d'une composition, par exemple, mais sans tenir un compte trop rigoureux des conditions de lieux et d'accessoires, souvent de minime importance en matière d'art. Ce sujet, accompagné d'autres scènes ou bien encore de personnages ayant un rapport direct avec l'idée à développer, deviendrait fort acceptable, et pourrait même offrir un sérieux intérêt.

Quelques mots sont nécessaires maintenant pour traiter, mais de façon sommaire, de la représentation de la figure de Jésus, à laquelle est attachée l'idée très formelle du Sacré-Cœur. Toutes les raisons indiquées plus haut tendent à donner au cœur, dans son expression matérielle, aussi peu d'importance que possible ; mais nous irons plus loin en proposant sa suppression complète, s'il est admis que l'idée peut être rendue compréhensible sans son secours, ce que nous croyons. La pensée dominante, et en quelque sorte exclusive, quand on veut figurer le Sacré-Cœur, est la traduction des mémorables paroles adressées par Jésus-Christ à la Bienheureuse Marguerite-Marie : « Voilà ce Cœur qui a tant aimé les hommes. » En prononçant ces mots, Notre-Seigneur a-t-il montré matériellement son Cœur à la sainte religieuse ? Cela est possible, et nous n'avons pas à nous en préoccuper au point de vue qui nous intéresse en ce moment, car, dans l'affirmative, ce ne serait pas une raison pour rendre le viscère apparent dans les représentations du sujet de l'apparition ou de la figure isolée du Christ montrant son Cœur. Nous pensons que le geste de Jésus, bien caractérisé, le mouvement très net du doigt indicateur dirigé vers la région du cœur, suffit amplement à la compréhension de la pensée que l'on a voulu exprimer. A quoi bon faire sortir, par un procédé essentiellement illogique, le viscère de la cavité thoracique qui le contient, pour l'exposer aux regards, si cela n'ajoute rien à l'intelligence du sujet ? Toutefois, on pourrait faciliter encore davantage le sens de l'image en plaçant un point lumineux sur le côté gauche de la poitrine indiqué par le geste de Notre-Seigneur. Ce moyen nous semble de nature à concilier l'idée pieuse avec une bonne interprétation matérielle, mais à la condition que les rayons partant du cœur soient très fins, assez courts et détachés les uns des autres, de manière à produire un rayonnement transparent et léger, pour en rendre l'emploi sans inconvénients.

Ces réflexions s'appliquent également à la statuaire, que l'on déshonore tous les jours de plus en plus, et dans laquelle, à défaut de polychromie, le geste suffit au même degré, pour le moins, qu'en peinture. Aux personnes qui exigeront quand même la vue du cœur, nous conseillerons de donner à celui-ci de très petites dimensions, comme à la flamme qui le surmonte et à la couronne d'épines qui l'entoure ; enfin, nous demandons instamment que l'on renonce à ouvrir la tunique de Jésus-Christ pour montrer sa poitrine nue : usage peu convenable, dans lequel la logique perd ses droits, et qui n'a même pas l'avantage de rappeler avec exactitude la scène historique de l'apparition. En effet, à supposer que la Bienheureuse Marguerite Marie ait eu la vue matérielle du Cœur de Notre-Seigneur, il n'est pas vraisemblable que le Fils de Dieu ait eu besoin d'ouvrir ses vêtements et de faire saillir son Cœur de sa poitrine pour le rendre visible ; il semble plutôt que ce corps divin soit devenu transparent comme du cristal pour permettre à la religieuse privilégiée de voir son Cœur. Du reste, sous la réserve d'une décision contraire de l'autorité ecclésiastique, nous attribuons aux paroles du Christ un sens figuré que l'on a peut-être eu le tort de traduire à l'aide de procédés réalistes qui ne convenaient, nous semble-t-il, à aucun degré.

Édouard DIDRON.

---

## REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (XXXIV^e vol.).

M. F. Malaguzzi-Valeria a découvert dans les archives de Milan des documents inédits relatifs aux travaux de la cathédrale de cette ville pendant le *quattrocento*. Ils partent de l'année 1471, et contiennent les noms des principaux artistes qui y travaillèrent, avec le détail des ouvrages qu'ils y exécutèrent.

L'architecte F.-J. Schmitt donne une étude historique détaillée sur l'ancienne église archiépiscopale et métropolitaine Saint-Rupert et Saint-Virgile de Salzbourg, édifiée au commencement du IX^e siècle, puis remaniée au cours des siècles suivants et détruite complètement à la fin du XVI^e siècle.

M. Max Bach éclaircit le mystère qui entourait la personnalité légendaire des trois « Junker de Prague », qualifiés dans les documents d'archives de « célèbres maîtres », et qu'on regardait jusqu'ici, comme des maîtres maçons du XIV^e siècle qui auraient travaillé à la cathédrale de Strasbourg. Il prouve que la tradition voyait en eux, non pas des maîtres maçons, mais des artistes en général, peintres ou sculpteurs, au commencement du XIV^e siècle.

M. R. Dœbner détermine le lieu de naissance du sculpteur et peintre Hans Brüggemann, qui exécuta, de 1514 à 1521, le beau retable de l'abbaye de Bordesholm, aujourd'hui au musée de Schleswig : il naquit, en 1480, à Walsrode, et non à Hosum, comme on l'admettait jusqu'ici.

M. J. Wood Brown publie sur la *Madone* de la chapelle Ruccellai ou de Sainte-Catherine à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence le résultat de récentes découvertes du docteur Richter, d'où il semble prouvé que le tableau attribué par Vasari à Cimabué est en réalité l'œuvre de Duccio, comme Fineschi l'avait déjà prétendu, au XVIII^e siècle.

M. W.-H.- James Weale publie diverses observations critiques sur des études récentes consacrées à Memling par le Dr F. Bock.

M. Max Bach avait voulu voir des œuvres de Barthélemy Zeitblom dans les quatre tableaux provenant de l'abbaye de Weingarten et maintenant à la cathédrale d'Augsbourg, regardés jusqu'ici comme les plus anciennes œuvres datées de Hans Holbein le vieux : M. A Schrœder défend, contre lui, cette attribution traditionnelle.

Signalons la suite du travail de M. W. Vœge sur *Les Sculptures de la cathédrale de Bamberg* et de ses controverses avec MM. Dehio et Weese, touchant les rapports de ces sculptures avec celles de Strasbourg et de Reims.

M. F.-J. Schmitt publie une étude sur l'ancienne basilique carolingienne de Francfort-sur-le-Mein, fondée au IXe siècle, continuée jusqu'au XVe siècle, et aujourd'hui disparue, d'après les documents qui nous ont été conservés sur elle.

Sous le titre : *Un Élève du maître de Flémalle*, M. F. Koch étudie les productions d'un artiste de Westphalie qui, au XVe siècle, quitta son pays pour les Pays-Bas, et a laissé, entre autres œuvres, une grande *Crucifixion* au musée de Berlin (n° 1222) (les volets au musée provincial de Münster) ; un autre grand retable, avec des scènes de la Passion, à l'église de Schœppingen, près Münster ; un panneau renfermant cinq figures de saints, au musée de Münster ; et encore un retable, avec des épisodes de la Passion, à la cathédrale de Cologne (bras nord du transept), toutes œuvres qui démontrent nettement l'influence du maître de Flémalle. M. Koch a également retrouvé dans un retable de la Wiesenkirche, à Soest, une réplique presque exacte de la *Messe de saint Grégoire*, de la collection Weber, à Hambourg, que M. H. von Tschudi regarde comme une copie d'un original disparu du maître de Flémalle et dont M. Hymans s'est récemment occupé dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

(D'après la *Chronique des Arts*.)

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

* Blanchet (L.). — Bibliographie critique de la sigillographie française. *(Sér. d'études hist.)*. In-8°, 531 pp. Paris, Picard, 1902.

Chambon. — L'architecture française. — Gr. in-4°, 86 pl. Paris. Guérinei, 1901. Prix : 30 fr.

* Combes (L. de). — La Vraie Croix perdue et retrouvée. — In-8° de 300 pages, Paris. édit. de l'*Art et l'autel*, 1902.

Couyba (M.). — L'art et la démocratie. — Paris, 1902.

De Beylié. — L'habitation byzantine. — Grenoble, 1902.

Dejault-Martinière (Ch.). — Le Mans illustré. Le Mans, A. de Saint-Denis. — In-16 de 192 p., 54 photograv. et plans, 1902.

* Farcy (L. de). — Les bonnes fortunes d'un archéologue. (Broch. extr. des *Mém. de la Soc. nat. d'Agr., des Sciences et Arts d'Angers*). — In-8°, 16 pp. Angers, Germain, 1902.

* Juglar (Louis) — Le style dans les arts et sa signification historique — Un volume in-16; broché, 3,50. Hachette, Boulevard Saint-Germain, 79, Paris.

La Bande (L.-H.). — Études d'histoire et d'archéologie romane. — In-8° de 236 pp. et XXVI pl. Paris, A. Picard et fils.

Marguillier (H.) — Albert Durer. — In-16, grav. Paris, Laurens, 1901; prix : 2 fr.

Max (R.). — L'Art décoratif et l'Industrie d'art. — In-folio, illustré, Paris, Delagrave, 1901.

Mesnil (J.). — Un peintre inconnu du XV^e siècle. Chimenti di piero. — Paris, 1902.

Muntz (L.). — Raphael. — In-16, grav. Paris, Laurens, 1901 ; prix : 2,50 fr.

Oslet et Jeannin. — Traité de menuiserie. — In-4°, broché. Paris, Fanchon. Prix : 50 fr.

Pasquier (F.) et Royer (R.). — Le chateau de Foix, notice hist. et arch. — In-8°, broché et illustré. Foix, Cadiat.

* Perrault-Dabot (A.). — L'hôtel de Bourgogne et le monument de Jean sans Peur a Paris. — In 8° de 135 pp., illustré. Paris, Laurens, 1902.

* Régnier (L.). — Saint-Pierre de Dreux et N.-D. de Chartres. — Les dates de l'église St-Lubin des Joncheret.

Rivoalen (E.). — Petites maisons modernes de ville et de campagne. — Paris, Ducher, 74, rue de Seine. Prix : 40 frs.

Sutter. — Tours et clochers de tous styles et de tous pays. — Paris, in-folio, en cart. *(Au lieu de 50 fr.)* 20 fr.

Ouvrage composé de 80 planches donnant 255 motifs : Flèches. — Donjons. — Beffrois. — Minarets. — Tourelles. — Campaniles. — Lanternes.

Tessier (O.). — La tour de Muy, dite de Charles-Quint. — Broch. in-8°, Draguignan, 1902.

Vitry (P.). — Michel Colomb et la sculpture de son temps. — In-8°, 53 pp. Paris, libr. centrale des B.-A. 1901.

### Allemagne.

* Barth (A.). — Constantinople. — In-8°, 199 pp. 104 gr. Seeman, Leipzig, 1902.

Bode (W.). — Florentiner Bildhauer der Renaissance. — Berlin, 1902.

Bock (E.) — Florentinische und venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance. — Munchen, 1902.

* Catalogue de l'Exposition de l'art et du culte de la sainte Vierge, au Congrès Marial, en 1902, a Fribourg. — In-12, Fribourg, Avenue de Saint-Paul, 1902.

Dehio (C.). — Kunstgeschichte in Bildern. — 5 vol. et pl. Seeman, Leipzig, 1901-1902.

Goets (W.). — Ravenne. — In 8°, 136 pp. 139 gr. Seeman, Leipzig, 1902.

Goldschmidt (A.). — Die Kirchenthur des heiligen Ambrosius im Mailand. — Strassburg, Heitz und Mundel, 1902.

Graal. — Decken und Waende. — Gr. in-4°. Hoffman, Stuttgart, 1901. Prix : 40 fr

Hartel (V.) — Kirchliche Baukunst. — In-folio, 110 pl. Leipzig, 1901. Prix : 100 fr.

Hymans (H.). — L'art en Belgique. — Leipzig, 1902.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Kempf (Rud.) — Landarchitecktur aus alter Zeit. — In-f°, 30 pl. phot. Berlin, B. Hessling, 1902. Prix : 40 fr. 00.

Kraus (F.). — Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach am Badensee. — Munchen, 1902, Bruckmann.

Mackowsky (H.). — Verrochio. — 102 p. avec 79 grav. Velhagen und Klasing, Leipzig. 4 Marks.

Sabel (E.). — Moscau. — In-8° avec 128 pp. et 80 grav. Seeman, Leipzig, 1902.

Schmidt (K.-E.) — Cordoue et Grenade. — In-8°, 131 pp. 97 grav. Seeman, Leipzig, 1902.

Steinmann (G.). — Rome. — (2e édit.) In-8° illustré de 159 grav. Seeman, Leipzig, 1902.

Sturm (E.). — Thierleben und Ornament. — Gr. in-4°. Hoffman, Stuttgart, 1902.

## Angleterre.

Budge (P.-A.-W.). — The Book of the dead.— Londres, 1901.

Butler (D.). — Scottish cathedrals and abbeys. — In-8°, London, Black, 1901.

Kristeller (P.). — Andrea Mantegna. English edition by S. A. Strong. — 16 planches et 162 figures. In-4°, London, Longmans, 1901.

Leader Scott. — Filippo di san Brunellesco. — London, G. Bell, 1901.

Legg (G. W.). — English coronation records. — 17 illustr. dont 1 en couleur. In-4°, Westminster, Constable, 1901.

Richter (J. P.). — Catalogue of pictures at Locko Park [collection de M. Drury-Lowe]. — 14 planches, in-4°. London, Bemrose, 1901.

## Italie.

* Gerspach. — Gli Affreschi di Campione (Lago de Lugano). — Libr. Desclée, Lefebvre et Cie, Via Santa Chiara, Rome, 1902.

Niké (M.). — Florence historique, monumentale et artistique. — Florence, s. d., 1902.

Pieraccini (E.). — Catalogue de la Galerie royale des Uffizi. — Florence, 1902.

Rassegna Gregoriana, publicazione mensile. — Rome, Desclée, Lefebre, éditeurs pontificaux.

## Espagne.

Acero y Abad (D.-N.). — Dos cuadros de la insigne iglesia parroquial y colegiata de santa Maria de la Redonda de Longrono. — In-8° 610 pp. Longrono, Sanz, 1901.

Audiol y Cunill (J.). — Nocions d'arqueologia sagrada catalana. — In-8°, 647 pp. Vich, Anglata, 1902.

Curuana (A.-A.). — Monografia critica della cathedrale apostolica di Malta. — In-4°, 54 pp. Malte, Muscat, 1899.

Enrique Serrano Fatigati (R.). — Discursos leidos ante la real academia de bellos artes de San Fernando. — Broch. Madrid, Imp. S. François de Sales, 1901.

* Fernandez (D.-Ad.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. — « Galicia Historica », t. I, Santiago, Herreo I, avec gravures.

Escultura romanica en Espana. — Gr. in-8° 66 pp. nombreuses vignettes, 14 pl. phot. Ibid. 1900.

Le même. — Los claustros de Pampelona. — Silleria de con espanoles. — Gr. in-8°, 16 pp 7 pl. plat. Ibid, 1901.

Le même.— Retablos espanoles ogivales y de la trancision al Renacimento. — Gr. in-8° 51 pp. 12 pl. phot. Ibid. 1902.

Monumentos arquitectonicos de Espana, publiés par le gouvernement. — Madrid, Gareix.

* Serrano-Fatigati (Enrique). — Discursos leidos ante la real academia de bellos artes de San Fernando.— Escultera romanica en Espana. — Los claustros de Pampelona. — Retablos espanoles ogivales y de la Trancision al renacimento. — Madrid, Impr. St-François de Sales.

## Grèce.

* Lampakis (Dr). — Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. — Gr. in-4°, 91 pp., nombreuses et belles illustrations. Athènes, impr. Hestin, 1902.

## Belgique.

Blomme (A.). — Les origines de notre art national (rép. à M. Maeterlinck). — Brochure. Anvers, 1902.

* Boulmont (G.). — Vade-Mecum du touriste aux ruines de l'abbaye de Villers.— Petit in-4° de 50 pp., nombreuses gravures. Bruxelles, Lambert, 1902. Prix : fr. 0,50.

* Destrée (J.), Keymeulen (A.) et Hannotiau (Alex.). — Les Musées royaux du parc du cinquantenaire et de la Porte de Hal a Bruxelles : armes et armures ; industrie d'art. — Livr. 14. Bruxelles, A.-J. Keymeulen.

De Loo (G.-H.) — Exposition des tableaux flamands des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. — In-8°, de 150 pp. Gand, Siffer, 1902. Prix: 3,00 fr.

Durand-Greville (E.). — Des changements de couleur de la verdure dans les tableaux de l'exposition de Bruges. — (Extrait des Comptes rendus des séances du Congrès). In 8°, 11 p. Bruges, imp. L. de Plancke.

Le même. — Originaux et copies a propos de l'exposition de Bruges. — (Extrait des Comptes-rendus des séances du Congrès). In-8°, 12 p. Bruges, imp. L. de Plancke.

Exposition des primitifs flamands et d'art ancien a Bruges. — Section des tableaux — section d'art ancien— section des tissus et broderies — section des monuments, etc.— Petit in-4° de 152, 87, 27, 66 pp. orné de gravures. Bruges, Desclée, De Brouwer, 1902. Prix : 3,00 fr.

Eliskamp (M.). — Alphabet de l'art. — In-4°, album de dessins enluminés. Anvers, 1902.

Ghellingk-Vaernewyck (V^te^ de). — La reliure au XV^e^ siècle. — In-4° de 3 pp. et 3 pl. Anvers, V^ve^ de Backer, 1902.

* Hoppenot (J.). — Le Crucifix dans l'Histoire et dans l'Art, dans l'ame des Saints et dans notre vie. — In-folio de 400 pp., 5 chromolith., 200 grav. dans le texte et 20 grav. hors texte. Desclée, De Brouwer et C^ie^, Bruges, Bruxelles, Anvers, Gand, Malines, Rome.

Prix : Broché, riche couverture chromo repliée, fr. 8,50 ; Reliure percaline, plaque spéciale, tranche dorée, fr. 13,50 ; Reliure amateur maroquin du Cap, tr. de tête dorée, fr. 23,50.

Maeterlinck (L.). — Les origines de notre art national. — Anvers, V^ve^ De Backer, rue Zick, 35, 1902.

Verhaegen (V.). — L'industrie dentellière en Belgique. — Paris, 1902.

Wauters (A.-J.). — Les primitifs flamands a Bruges. — Broch. in-8° 30 pp., Bruxelles, Weissembruch, 1902.

Weale (W.-J.). — Hans Memling, biographie, tableaux conservés à Bruges.— In-8°, 56 pp. Bruges, De Plancke, 1901. Prix : 1 fr. 25

Wytsman (B.). — A propos de l'exposition des primitifs à Bruges. — Broch. Bruxelles, Verteneuil, 1902.

**Chronique.** SOMMAIRE : EXPOSITION D'ART ANCIEN A BRUGES.— JAMES WEALE. — ÉCOLE ST-LUC DE GAND. — RUINES RÉCENTES ET IMMINENTES : monuments de Venise ; basilique de Vicence ; portail de Chartres. — RESTAURATIONS : collégiale de Nivelles ; abbatiale de Villers ; maison de Dante à Florence ; église de Denderleeuw ; oratoire de St-Kirech. — FRESQUES : anciennes à Francfort ; à Petkum ; à Nuremberg ; à Bracken ; à Hildesheim ; à Paris ; à Trèves ; fresques nouvelles à Lombecq. — ŒUVRES NOUVELLES : cathédrale catholique de Westminster ; vitraux à Lierre ; à St-Étienne du Mont ; l'œuvre de Charles Dufraine. — VARIA. — NÉCROLOGIE. — ERRATA.

## Exposition d'Art ancien à Bruges.

LE 5 octobre dernier, c'est-à-dire peu de semaines après la date fixée primitivement, l'Exposition des maîtres anciens de l'École flamande s'est clôturée à Bruges. La séance de clôture a eu un caractère presque intime : seuls les coopérateurs de l'Exposition, les principaux exposants, quelques notabilités et plusieurs membres de la presse y avaient été invités. M. Beernaert, ministre d'État, devait présider cette séance et y prononcer le discours de clôture, mais, empêché au dernier moment, il a été remplacé par M. le baron de Lettenhove, qui, par une sorte de bilan de l'œuvre terminée le jour même, a rempli toute la séance.

Il l'a fait de manière à n'inspirer aucun regret. Son discours, écrit d'une plume élégante, exprime dans un langage distingué les remerciements du président de l'Exposition pour tous ses collaborateurs, coopérateurs et pour les collectionneurs du pays et de l'étranger qui, par leurs envois, ont assuré le succès si remarquable d'une entreprise qu'à juste titre on a qualifiée d'audacieuse ; le succès a, en effet, dépassé toutes les espérances. Plus de 35,000 visiteurs, accourus de tous les coins du monde, sont venus voir cette réunion extraordinaire de chefs-d'œuvre, de près de 450 panneaux : dans ce nombre d'étrangers accourus à Bruges, on compte les savants le plus en renom, les connaisseurs les plus autorisés, les écrivains d'art les plus distingués. Ces derniers ont beaucoup contribué encore au succès de l'œuvre par les articles critiques et les études qui ont paru dans les Revues les plus autorisées et les feuilles quotidiennes les plus notables de France, d'Angleterre et de Belgique. M. le président de l'Exposition a donc pu constater avec une légitime fierté le succès vraiment extraordinaire de l'œuvre à laquelle il a, pendant des mois, consacré son labeur, ses démarches, ses constantes préoccupations, son entier dévouement.

Dans son discours, en cherchant à faire le compte de tous les éléments de succès de l'œuvre, il a mis en très haut relief le cadre magique de l'Exposition flamande, la ville de Bruges, chère aux historiens, le grand attrait des touristes, le rêve des poètes, autrefois centre merveilleux de la vie des arts, dont les rues, les églises et les monuments civils ont gardé l'indélébile empreinte. A ces monuments, il en manque un que le président de la Commission appelle de tous ses vœux : c'est la construction d'un musée digne des chefs-d'œuvre dont l'ancienne résidence des ducs de Bourgogne a la garde, et dont elle est en quelque sorte responsable vis-à-vis de tous les amis de l'ancien art flamand.

Tout l'auditoire de M. le baron Kervyn de Lettenhove s'est associé à ce vœu si patriotique et si légitime. En ce qui nous concerne, nous comptons revenir sur l'expression de ce vœu qu'il importe de ne pas laisser oublier. Sa réalisation serait certainement un des fruits les plus désirables de l'Exposition qui vient de finir.

Il nous a semblé que dans son exposé et dans l'expression de la reconnaissance due à tous ceux qui ont largement coopéré à l'Exposition brugeoise, M. le président a commis quelques oublis, dont un seul est probablement volontaire. Il n'a rien dit de la part très large qui revient à lui-même dans le succès si grand de l'Exposition. Le second, — qui certainement aura surpris des assistants, — concerne M. Weale dont le nom est à peine cité à propos de la rédaction du catalogue. Évidemment il y avait quelque chose de plus à dire d'un homme dont le concours a été précieux auprès des collectionneurs de Londres, et le travail à l'Exposition très considérable. D'ailleurs, lorsqu'on évoque l'ancienne splendeur de Bruges, l'histoire des arts qui y ont fleuri et celle des peintres qui l'ont illustré, M. Weale restera toujours un homme à citer en première ligne [1].

La clôture de l'Exposition, comme c'est assez l'usage en Belgique, a donné lieu à un joyeux banquet, qui pour être servi avec beaucoup d'élégance n'en a pas moins été très cordial. Un grand nombre de toasts ont servi d'expression aux sentiments qui animaient les convives.

1. Comme dernier souvenir d'une Exposition si remarquable, la *Revue de l'Art chrétien* offre à ses lecteurs une série de reproductions des plus beaux tableaux qui y ont figurés, de chefs d'œuvre de Memling, de Van der Weyden et du maître d'Oultremont.

## James Weale.

C'EST un devoir de justice, particulièrement en ce moment-ci, de rendre hommage au dévoûment désintéresse d'un homme qui a consacré plus de trente ans à convertir notre pays au culte de son glorieux passé, à mettre en lumière un trésor artistique longtemps méconnu ou méprisé, et à qui l'Exposition de Bruges doit une grande part de son éclat. C'est ce que nous faisons, en reproduisant un remarquable article du *XX^e Siècle*.

Cet homme est étranger, anglais, sec, volontaire, obstiné, cruel même à l'endroit des pauvres « amateurs » qui essaient, de la meilleure foi du monde et avec une bonne volonté touchante, d'introduire dans l'histoire des erreurs ou des légendes. Il paraît qu'il a des ennemis ; mais il ne s'en soucie guère. Il porte allègrement le poids de ses soixante-dix ans ; son âme est aussi fougueuse, aussi passionnée qu'au temps déjà lointain où il bataillait, dans le *Beffroi*, pour expulser de l'histoire, à la grande colère de certains, des absurdités que tout le monde avant lui considérait comme parole d'Évangile.

Que M. James Weale ait peu ou point d'ennemis, cela n'importe guère. Il a véritablement découvert, raconté, démontré l'art national de la Belgique ; il a donné à l'Exposition qui vient de finir le meilleur de lui-même. Si les organisateurs de l'Exposition ont obtenu, en Angleterre, quatre-vingts tableaux qui sont presque tous des chefs-d'œuvre, c'est grâce, pour une très grande part, aux efforts de M. Weale.

C'est lui qui a signalé ces tableaux, et les instances de ce critique, illustre dans sa patrie, ont pesé d'un grand poids sur la décision de plus d'un collectionneur. Le catalogue de l'Exposition des primitifs, c'est M. Weale qui l'a dressé. Cette tâche, qui lui a pris plusieurs mois, il l'avait assumée, nous le savons, dès le premier jour, avec un désintéressement qui frapperait le lecteur d'étonnement, si la discrétion ne nous faisait un devoir de passer ceci sous silence. On lui a reproché d'avoir achevé trop tard cette œuvre indispensable ; mais nous savons que ce n'est pas sa faute et nous serions au besoin en état de le prouver. On lui a reproché aussi de n'avoir pas corrigé, dans son catalogue, les attributions erronées d'un grand nombre de toiles. Les chatouilleux esthètes qui ont proféré cette critique se sont-ils demandé si M. Weale était libre, dans un catalogue *officiel*, de changer les attributions imposées aux organisateurs de l'Exposition par l'amour-propre des gens qui prêtaient bénévolement leurs tableaux ?

La vérité est que personne, parmi les artisans de cette Exposition admirable, n'a plus contribué que M. Weale à son succès et à sa renommée. Les critiques les plus éminents du monde entier, c'est lui qui les a reçus, c'est lui qui les a promenés, dans toutes les salles, de tableau en tableau. Combien de fois l'avons-nous vu, de nos yeux, sa petite calotte noire sur les broussailles de ses cheveux blancs, arrêté devant un Gérard David, un Cornélis, expliquant à un visiteur étranger l'histoire, la composition et les moindres détails du chef-d'œuvre ! Les profanes, aussitôt, faisaient cercle autour de lui, et c'était pour tous ceux qui avaient la bonne fortune de l'entendre une précieuse leçon d'esthétisme.

***

Nous avons déjà dit, il y a deux mois, en rendant compte du Congrès archéologique et d'histoire, que ce grand critique d'art est catholique. Il serait anglican, presbytérien ou quaker que nous n'en aurions pas moins le devoir de reconnaître la contribution immense qu'il apporte, depuis plus de quarante ans, à l'histoire artistique de notre pays. Mais peut on nous faire un reproche si nous nous félicitons que ce savant, cet observateur sagace, ce positiviste cruel à l'ignorance et à l'erreur, soit, depuis l'âge d'homme, par la grâce d'une conversion qui le jeta pour toute sa vie dans les soucis inhérents à la médiocrité, catholique croyant et pratiquant ? La famille de M. Weale était traditionnellement protestante quand il se convertit au catholicisme, vers sa dix-septième année, non par caprice ou entraînement, mais à la suite d'études sérieuses et de longues méditations. Il savait qu'il serait déshérité et qu'il lui faudrait, dès le lendemain, abandonnant des études qu'il aimait, demander le pain quotidien à un labeur obscur. Il n'hésita pourtant pas un seul instant. Et il vécut, pendant plusieurs années, des leçons de catéchisme qu'il donnait, avec cinq compagnons dont trois se firent jésuites, dans les paroisses catholiques de Londres, sous la direction de l'abbé Wiseman, qui devait jeter plus tard, sur l'Église d'Angleterre, un si vif et un si pur éclat.

Ce jeune homme de dix-sept ans, habitué à la vie large et facile, ancien et brillant élève du « King's College », où il avait suivi des cours de grec et d'hébreu, déjà érudit et passionné d'histoire et de théologie, qui n'avait qu'à se laisser vivre pour suivre facilement une vocation artistique révélée par des signes manifestes, ce jeune homme se condamna, par amour pour la vérité, au métier ingrat et obscur de catéchiste populaire ! Le caractère de M. Weale est tout entier dans ce trait. Dès qu'il voit luire la vérité, il part, sans souci du labeur, de la souffrance, des blessures qu'il pourra recevoir. Manifestement, c'est le signe d'un beau caractère, d'une grande âme. Aussi ce « papiste » a-t il imposé le respect, toute sa vie, même à ceux de ses anciens coreligionnaires qui déplorent le plus amèrement l' «égarement» d'un esprit aussi remarquable.

***

Dans quelles circonstances M. Weale vint-il en Belgique; comment l'ancien catéchiste de Wiseman devint-il archéologue et critique d'art ? Pareille histoire, pensons-nous, ne manquera pas d'intérêt, d'autant que le développement de l'érudition de M. Weale et les progrès de sa science critique sont parallèles à cette résurrection artistique dont les Belges d'aujourd'hui tirent légitimement tant d'orgueil.

A seize ans, il avait rêvé d'arriver à la gloire en traduisant l'*Odyssée*. Mais tous les imprimeurs restèrent sourds à ses invitations, et le jeune homme déchira, dans un accès de colère, le manuscrit sur lequel il avait échafaudé tant d'illusions. Puis il eut, un peu après, la passion de la théologie. Il lisait dans leur texte la *Cité de Dieu*, les œuvres de saint Bonaventure et de saint Cyrille de Jérusalem. Il se crut d'ailleurs longtemps la vocation de l'exégèse et de la pure critique historique. On lui doit la bibliographie de tous les anciens missels, et il a recueilli, dans ses visites aux principales bibliothèques de l'Europe, assez de notes pour publier la bibliographie de tous les bréviaires antérieurs au Concile de Trente. Croirait-on que c'est de ces œuvres-là qu'il est le plus fier? Le reste, c'est-à-dire les publications qui ont établi universellement sa réputation de critique d'art, ce n'est, à ses yeux, qu'une œuvre secondaire, une manière de passe-temps. Il a vraiment l'esprit sérieux, pratique et théologique d'un Gladstone, d'un Balfour, d'un pur Anglo-Saxon.

C'est le 1^er mai 1849 que James Weale vit pour la première fois cette admirable ville de Bruges, à laquelle il

devait, un peu plus tard, restituer sa gloire. Il vint, en compagnie de l'abbé Wiseman et d'un jeune converti qui devait remplir, quelque quarante ans plus tard, les fonctions de lord maire de la Cité, Stuart Knill, assister au sacre de Mgr Malou. La beauté de la ville, pourtant déshonorée par plus d'un accès de vandalisme et presque invisible alors aux yeux des Brugeois et des Belges, le frappa d'admiration. Il reconnut tout de suite, formant les trottoirs de la place du Grand-Sablon, de curieuses pierres tombales, enlevées successivement, par on ne sait quelle monstrueuse aberration, aux églises de la ville. Il en prit le dessin, et c'est ainsi qu'il entra en communion avec la Venise du Nord, qui lui doit, nous ne saurions trop le répéter, sa résurrection et sa splendeur.

Il avait appris par hasard, quand il avait dix ans à peine, d'un artiste vagabond qui visitait toutes les églises du comté de Kent, où la famille de M. Weale avait sa maison de campagne, le secret de reproduire au frottis les dalles funéraires. Ce procédé de reproduction lui était familier, et il n'y avait pas une pierre tombale, dans tout le comté de Kent, dont il n'eût pris le dessin! Que le lecteur nous pardonne d'entrer dans ces petits détails. En Angleterre plus qu'en Belgique, où l'on dirait que la conspiration du silence a été faite longtemps autour de ce savant de premier ordre, M. Weale a rang de prince parmi les maîtres de la critique artistique, et nous croyons qu'il n'est pas sans intérêt de faire connaître le début d'une carrière qui devait être si glorieuse et si utile à notre pays.

L'histoire et la beauté de Bruges l'attiraient invinciblement. Marié, déjà père de famille, il s'y établit à demeure en 1855, et jusqu'en 1878, il ne cessa d'étudier l'histoire de l'art belge au moyen âge, en ce temps-là ignoré et qu'il finit par mettre dans la pleine lumière. Son célèbre guide : *Belgium, Aix-la-Chapelle and Cologne* qu'il publia en 1858, est un modèle du genre. Il a été ravagé, saccagé, pillé par un grand nombre d'auteurs et d'éditeurs sans vergogne, qui se sont régulièrement dispensés d'avertir M. Weale et de citer leur source. « Que voulez-vous que cela me fasse? » répondait-il à ses amis, quand ceux-ci lui signalaient ces larcins; « c'est pour la vérité que je travaille. J'ai entrepris de rectifier les erreurs courantes, de faire l'histoire des monuments et des œuvres d'art de votre pays Si tout le monde me pille, si ces messieurs font leurs mes appréciations, c'est qu'ils reconnaissent que mes découvertes ne sont pas sans valeur. Tant mieux donc pour l'histoire et pour la vérité. »

Cette œuvre importante lui avait cependant coûté bien des peines et des fatigues. Il avait parcouru tout notre pays, à pied, sac au dos, le bâton à la main, par tous les temps. Il avait grelotté dans les églises froides, à genoux sur les inscriptions des pierres tombales, penché sur les reliquaires, les tableaux, les retables déshonorés par un grossier badigeon ou défigurés par les injures du temps. Les brocanteurs israélites, qui ont dévalisé un grand nombre de nos églises, se sont livrés à des investigations aussi patientes et aussi laborieuses. Mais ce n'est pas pour revendre 1,000 francs un diptyque payé quelques écus que M. Weale parcourut de la sorte près de 600 villes ou villages. Il voulait voir de ses yeux, sur place, afin de les attribuer, de les décrire et de les offrir à l'admiration publique les trésors ignorés dont son instinct d'artiste et de critique lui avait révélé l'existence.

***

Et toutes ses publications, il les prépara par des investigations aussi minutieuses. C'est lui qui découvrit, à Bruges, deux peintres dont le nom même avait péri : Gérard David, l'un des plus admirables de cet admirable XV^e siècle, et le Montois Jean Prévost, qui a laissé plus d'une œuvre curieuse. C'est lui aussi qui a dissipé, en grande partie, la légende qui avait poussé, comme une plante parasitaire, sur l'histoire obscurcie du grand Memling.

Memling possédait trois maisons, il fut frappé, sous Maximilien d'Autriche, d'une contribution importante; nul moyen donc de conserver dans l'histoire du grand peintre le récit qui le montrait, soldat bourguignon, échappé au désastre de Morat, pauvre, mourant de faim, et hospitalisé par les Sœurs de Saint-Jean.

Quand, en 1861, le « Musée de l'Académie de Bruges » mit tout cela en lumière, ce fut, dans notre pays, une révélation. Quoi! Cette poussière, accumulée par les siècles sur l'histoire de la plus glorieuse période de notre art national, il n'était donc pas impossible de la dissiper tout à fait!

Une foule de chercheurs, de critiques et d'historiens entrèrent alors dans cette voie réputée impraticable et que la sagacité de M. Weale venait d'ouvrir. Avions-nous tort de dire que notre pays a contracté vis-à-vis de cet étranger une dette de reconnaissance?

***

Voilà cet article déjà plus long que nous ne nous l'étions proposé et nous ne sommes qu'au début de la carrière de M. Weale. Que le lecteur nous permette de revenir, un autre jour, sur l'histoire de ce savant, dont le caractère et la dignité sont à la hauteur du talent et de l'érudition.

A part quelques amis et quelques connaisseurs, cet homme célèbre est, dans un pays qui lui doit tant, presque inconnu. C'est un devoir pour la presse catholique de le faire connaître au public. Sans doute, il est triste qu'un homme dont la belle et intelligente figure mériterait d'être peinte par l'un des grands artistes qu'il a contribué à tirer de l'oubli, apparaisse gauchement dessiné par la main d'un journaliste. Mais ce journaliste a au moins la conscience d'admirer sincèrement son modèle et de faire tout ce qu'il peut pour le représenter fidèlement...

TAL.

***

Nous trouvons dans le numéro du 8 novembre du même journal, la lettre suivante de M. Weale. Nous tenons d'autant plus à publier cette *rectification* qu'elle fait honneur à la modestie de l'auteur.

Hôtel d'Embajadores. Madrid, 28 octobre 1902.

Monsieur le Directeur,

En voyage depuis le 4 de ce mois, je viens de lire l'article trop, beaucoup trop élogieux, que vous m'avez consacré dans votre numéro du 10 courant. Tout en vous remerciant pour les sentiments que vous exprimez à mon égard, je dois absolument protester contre ce que vous dites quant à ce que j'ai fait pour l'Exposition de Bruges. Il est vrai que, pendant des années, j'ai essayé de mon mieux de provoquer une Exposition des œuvres des Maîtres de l'ancienne école à Bruges, et qu'avec l'aide de M. J. Helbig, de Liége, et d'autres membres de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, j'y ai organisé une Exposition en 1867, mais quant à celle qui vient de se clôturer, c'est à M. le baron Kervyn de Lettenhove et à M. G. Hulin que revient le mérite du succès de l'Exposition. Et quant à l'Angleterre, en particulier, c'est grâce au dévouement infatigable de M. Isidore Spielmans qu'on a obtenu le prêt de tant de beaux tableaux. La part que j'y ai prise s'est bornée à ceci : j'ai signalé les tableaux

dont il fallait demander le prêt, et j'ai fait quelques démarches personnelles, et c'est tout. Je dois donc vous demander d'insérer cette rectification afin de rétablir la vérité. Je m'abstiens de relever d'autres inexactitudes; vos lecteurs, j'en suis convaincu, ne les auront digérées que « cum grano salis ».

Veuillez, Monsieur le Directeur, agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

W.-H. James WEALE.

## École de Saint-Luc de Gand.

LE 28 septembre a eu lieu, à la nouvelle École St-Luc, récemment construite à l'angle de la rue des Sœurs-Noires et de l'ancien quai au Bois, sur les plans de M. Coomans, la distribution annuelle des prix aux élèves de cette Institution, dont la prospérité croissante est faite pour réjouir les amis de l'art flamand et chrétien.

La cérémonie avait lieu dans la nouvelle salle, du même néo-gothique que tout l'édifice. On y accède par un escalier imposant, offert, en témoignage de reconnaissance, par un ancien élève de St-Luc, devenu maître de carrières dans le pays de Liége.

Des agrandissements futurs sont déjà prévus; on aura bientôt cinq classes de plus. L'espace intérieur qui existera alors entre les différents corps de bâtiments deviendra un vaste hall où seront réunis les moulages de l'école et où se feront les expositions de travaux des élèves. Au coin de la rue d'Angleterre et de la rue des Sœurs Noires, on a construit une habitation pour l'aumônier. Les plans de l'École de St-Luc sont l'œuvre d'un ancien élève, M. Coomans, ingénieur-architecte de la ville d'Ypres. La construction a été faite par un autre ancien élève, l'architecte-entrepreneur Ch. Van Driessche, qui a déjà édifié à Gand l'Hôtel des téléphones, le couvent des Jésuites, quai au Bois et qui construit actuellement l'Hôtel des postes.

C'est M. Gérard Cooreman, ancien ministre du travail, qui avait bien voulu se charger de prononcer le discours d'usage. Le sympathique orateur s'exprime en flamand avec une correction et une élégance vraiment littéraires.

M. Cooreman compare la situation présente de l'École St-Luc aux humbles débuts de cette œuvre, née, en 1863, dans une dépendance du patronage de St-Jacques, dirigé à cette époque par M. Dullaert de pieuse et chère mémoire. Entre ces commencements si modestes et la prospérité de l'institution actuelle, il y a toute une histoire. Avec l'orateur nous espérons bien que cette histoire sera écrite un jour par une plume compétente et exercée. En attendant, le discours de M. Cooreman peut être considéré comme la préface éloquente et très intéressante de ce livre justement désiré. Nous regrettons de ne pouvoir résumer ici, faute d'espace, cet exposé rétrospectif si plein d'enseignements.

Le discours de l'ancien ministre du travail se termine par une série de considérations très pratiques et très élevées sur l'importance sociale de l'enseignement professionnel à notre époque et plus spécialement en Belgique. A ce point de vue, l'École de St-Luc rend déjà et peut rendre encore, dans l'ordre économique, de sérieux services, soit en luttant souvent avec avantage contre la production mécanique, impuissante à atteindre la perfection du travail personnel et artistique, soit en nous prémunissant contre la concurrence étrangère.

Après la cérémonie, nous jetons un coup d'œil sur les travaux des élèves.

Nous sommes, chaque année, frappé, en visitant, du moins dans la classe d'architecture, les travaux des élèves de St-Luc, de la somme de travail développée par ceux-ci. Il règne là une émulation très grande, mais cela ne suffit pas à expliquer des résultats si extraordinaires; il semble plutôt qu'il faut l'attribuer au mode d'enseignement qui vise à développer l'initiative des élèves, et à les développer chacun dans le sens de leur idéal personnel. Quoi qu'il en soit, le résultat des concours est étonnant cette année. Le sujet du concours de la 4me année (1re année de composition) comportait l'étude d'une maison de pension de 200 ouvriers, sujet opportun et pratique s'il en fut.

Le projet de M. Vaerwyck est le plus remarquable. Le plan d'ensemble est bien coordonné. Les façades sont d'une originalité du meilleur aloi. C'est gai, plein d'effets imprévus et artistiques, quoique très simple au point de vue constructif.

Sans avoir le même tempérament artistique, M. Verstraete présente, sur le même programme, un projet savamment étudié dans tous ses détails, qui a rallié les suffrages du jury pour l'obtention du 1er prix.

En 5me année, le programme comportait l'étude d'une maison de santé pour 50 pensionnaires, autre sujet éminemment actuel. M. Piepers a réussi à appliquer à ce programme le style ancien dans toute sa saveur, avec une souplesse véritable, sans contrarier en rien les exigences spéciales qui lui étaient imposées.

A la 6me année a été demandée l'étude d'un Casino. Le 1er prix, à l'unanimité, a été décerné à M. Deheneffe. Voilà un sujet bien fait pour rabattre le verbe de ceux qui trouvent l'enseignement de St-Luc suranné et rétrograde! Ils pourront constater ici combien l'enseignement donné par les Frères, à l'encontre de celui des

Académies, excelle à développer les talents individuels et l'originalité des styles. On est étonné de tant d'invention, d'imprévu, de convenance et de saine construction, de la part d'un débutant. Aussi ne saurions-nous trop applaudir à la haute distinction que le jury de l'École St-Luc — dont on connaît toute la sévérité — vient de donner à M. Deheneffe.

Le projet de la 7me année comprend l'étude d'un sanatorium pour 100 tuberculeux. Nous devons l'avouer, ce vaste projet était quelque peu redoutable pour des élèves qui ne passent à l'École qu'une partie de leurs journées ; on devrait, à l'avenir, restreindre davantage le programme. M. D'hooge a présenté un travail très soigné dans ses grands développements.

En dernière année, même sujet qu'en septième. Le jury n'a pas cru devoir décerner la médaille d'or, qui est le couronnement d'études faites avec un talent tout à fait exceptionnel. Le projet de M. Demarès présente beaucoup de qualités, surtout dans le plan terrier. Mais au point de vue de la structure le projet laisse à désirer.

Dans la section de sculpture plusieurs compositions sont interprétées avec talent. Les œuvres des Donatello, des della Robbia, la statuaire des plus belles cathédrales de France, les bas-reliefs des principaux monuments civils et religieux de la Belgique (notamment de Bruxelles, Gand et Tournai), ont été les principales sources d'inspiration pour la composition des études modelées par les jeunes artistes.

Félicitons sans réserve M. Lahaye pour son beau groupe : la rencontre de N.-S. Jésus-Christ et de sa sainte Mère sur la voie douloureuse. C'est une composition bien venue et d'un sentiment noble et pieux, intense ; notons, du même auteur, un bas-relief visiblement inspiré d'un tympan de la chapelle du château d'Amboise.

D'un mérite bien reconnu, quoique inférieur au premier, sont les sculptures modelées par MM. Van Keirsbilck, De Tremerie et Moortgat ; leur statuaire aux allures monumentales et leurs nombreuses sculptures décoratives sont d'une conception originale et d'une exécution fort bien soignée.

La section de peinture, tout en ne présentant pas une somme d'études si importante que les autres sections, offre cependant une note artistique et personnelle et beaucoup de caractère.

Signalons ici une heureuse innovation en ce qui concerne le procédé didactique : le professeur a eu la bonne pensée de mettre ses élèves peintres-décorateurs, verriers ou hautelissiers en face d'une œuvre plastique qu'ils avaient à interpréter, par voie de transposition, suivant la technique de leur profession respective. Il est très intéressant de démêler la part d'inspiration que chaque concurrent a puisée dans le modèle et l'appoint personnel qu'il y a ajouté.

C'est ce que nous avons surtout constaté dans certains cartons de vitraux exécutés par MM. Ganton et H. Coppejans. Du premier, une Vierge entourée d'anges, inspirée d'un délicieux ivoire sculpté du XIVe siècle ; du second, en outre, une composition fort réussie, la personnification de la science, de l'art, de l'industrie et du commerce.

Nous félicitons l'auteur de cette belle composition, traitée suivant la technique de la peinture sur verre. Louons-le sans détour, d'avoir eu le tact de choisir pour ses figures allégoriques des personnages masculins savamment drapés et caractérisant parfaitement le sujet qu'ils représentent.

## Ruines récentes et imminentes.

On mande de Rome, que le ministère de l'intérieur a préparé le projet de loi relatif à la reconstruction du clocher de Saint-Marc. La dépense que cette reconstruction nécessitera est évaluée à deux millions ; plus d'un million a déjà été souscrit. Le clocher sera reconstruit au même endroit, mais avec quelques modifications, surtout dans la partie supérieure.

***

La catastrophe de Venise a appelé l'attention des pouvoirs publics d'Italie sur les anciens monuments de la péninsule.

M. Nasi, ministre de l'instruction publique, prépare un projet de réforme du service de la conservation des monuments, projet qui sera soumis aux Chambres dès leur rentrée. En attendant, le ministre, ayant été informé de l'état des fondations de la basilique de Palladio, à Vicence, a mandé l'ingénieur municipal et pris avec lui d'urgence les mesures nécessaires à la conservation du monument.

Plusieurs monuments de Venise seraient dans un état assez précaire. On a étayé les édifices du XVe siècle qui forment un des côtés de la place Saint-Marc et qui menaçaient de s'affaisser. Dans la basilique de San Zanipolo, le chapiteau d'une colonne, sous l'ébranlement d'un coup de tonnerre, est tombé. L'église San-Giovanni-Paolo, en mauvais état, a été fermée temporairement. Enfin, on craint la chute du clocher de San Stephano.

Nous publions aux *Mélanges* une note sur la basilique de San Stephano.

On signale aussi l'état critique du campanile de l'église San Francesco à Florence, auprès du palais ducal d'Urbain [1].

***

Il s'est produit au portail principal de la cathédrale de Chartres, une lézarde qui a été signalée par la presse [2]. M. H. Chabeuf, qui s'en occupe dans le *Journal de l'Art*, estime que, pour être grave, le mal n'est pas aussi grand qu'on pouvait le craindre. La fissure n'intéresse que le tympan de la porte centrale, où l'on voit dans l'arc brisé le Christ Docteur. La lézarde commence horizontalement à la droite du Christ, sépare l'ange de saint Jean du lion de saint Marc, puis, allant toujours en s'élargissant, devient verticale, enlève, mais sans toucher à la figure, un morceau du grand nimbe, a un peu plus bas une sorte de ressaut qui la reporte vers le centre et coupe le linteau au milieu à la septième figurine. Mais la dislocation ne dépasse pas le tympan qui ne supporte rien, étant lui-même protégé contre les pressions venant des maçonneries supérieures par les triples et puissantes voussures qui font arc de décharge. Dans ces conditions, la déchirure est toute locale et la structure générale demeure inébranlée.

Si le mal n'atteint pas profondément le merveilleux édifice, il n'en est pas moins sérieux. Jusqu'aujourd'hui les architectes restaurateurs ne s'étaient que fort discrètement attaqués au portail, dit royal, et à son imagerie.

« Mais pourra-t-on consolider le tympan qui n'est pas soulagé par un trumeau, comme ceux de Paris, de Reims, de Bourges et d'Amiens, sans le refaire en partie? J'en doute, et, d'ailleurs, la chose serait-elle à la rigueur possible ? MM. les architectes aiment trop leur métier pour ne pas mettre souvent dans les édifices confiés à leur vigilance un peu plus du leur qu'il ne serait strictement nécessaire. Or, il y a des choses que l'on ne refait pas, et les sculptures de Chartres sont de celles-là; pourtant, les sculpteurs formés à l'excellente école des monuments historiques sont d'habiles gens; ils se sont faits presque les semblables de leurs lointains ancêtres, les imagiers collaborateurs anonymes des architectes Pierre de Montereau, Libergier, Robert de Luzarches, Guillaume de Sens, Eudes de Montreuil, Robert de Coucy et tant d'autres connus ou ignorés, à qui la France doit la fleur de sa parure monumentale, nos églises du moyen âge.»

« Je dis qu'on ne refera pas ce qui pourra manquer des figures de Chartres. Et la raison en est bien simple; je veux bien admettre, par hypothèse, que le ciseau du XX<sup>e</sup> siècle égale celui du XII<sup>e</sup>, mais il est un facteur auquel on ne pourra suppléer par aucune habileté technique, par aucune identification d'un sentiment aboli, c'est l'action du temps. Il est un phénomène bien connu, celui de l'ablation; les agents atmosphériques enlèvent lentement à la pierre, sculptée ou non, une couche infinitésimale, et, sans altérer la forme — quand le dessus y est, le dessous y est aussi et la structure persiste malgré de profondes érosions — adoucissent la dureté du travail humain et en complètent l'harmonie. Or, cet effet de l'ablation et de la patine du temps, aucun artifice ne saurait l'imiter, et la Commission des Monuments historiques a depuis longtemps renoncé à un truquage qui trompe seulement les yeux inexpérimentés. »

« Mais, ici, il ne saurait être question de glisser des pierres brutes ou simplement épannelées parmi ces graves ciselures du XII<sup>e</sup> siècle, il faudra nécessairement mettre en harmonie, sinon de couleur, du moins de forme, le travail nouveau avec l'ancien, et laisser le temps faire son œuvre lente. »

« En attendant, une mesure de préservation s'impose impérieuse, condamner et maçonner la porte centrale ; l'opération peut se faire sans altérer en rien la belle et vénérable présentation du portail, d'autant plus que la menuiserie des vantaux à supprimer provisoirement est assez insignifiante. »

1. *Chronique des arts.*
2. V. L. de Montralot, *Revue du Monde illustré*, 30 août 1902.

## Restaurations.

LES travaux de restauration de l'antique collégiale Sainte-Gertrude, à Nivelles, commencés le 1<sup>er</sup> octobre 1901, sont en bonne voie d'exécution. Nous en trouvons des nouvelles dans la *Chronique des travaux publics :*

L'entreprise comprend la restauration de la crypte, du chœur, de l'absidiole et des maçonneries extérieures des fenêtres du chœur.

Dès le placement des échafaudages nécessaires à l'exécution des travaux de restauration, la Commission royale des monuments a procédé à une visite des parties supérieures du chœur, pour s'assurer si, après avoir été primitivement recouvert d'une charpente apparente, il n'aurait pas été doté de voûte en maçonnerie. Cette visite n'a relevé aucune trace de l'existence primitive d'une charpente apparente ou d'un plafond en bois, mais elle a démontré qu'il a existé une voûte d'arêtes en maçonnerie ; les traces restées sur la maçonnerie en font foi. On peut faire remonter cette voûte à une époque relativement voisine de la construction de l'édifice.

Il est constaté, d'après des restes encore visibles dans la rainure du mur du chevet, que cette voûte était en tuff. Il semble d'autant plus qu'elle datait de cette époque reculée, que les traces rappellent la configuration de celle du chœur de la collégiale de Soignies, laquelle paraît remonter à l'origine ou à une époque très proche de la construction de cet édifice, contemporain de la collégiale de Nivelles.

D'un autre côté, si l'on examine les plus anciens monuments de la contrée, on constate que le chœur des églises romanes était voûté. Les plafonds ne se rencontrent guère que dans les nefs.

Devant l'impossibilité de s'assurer si un autre mode de couverture primitive du chœur a existé, il est plausible de rétablir la voûte en tuff. Cette question qui divisait les archéologues est donc tranchée ; le chœur sera recouvert d'une voûte.

Un autre doute se produit en ce qui concerne les supports des arcatures du chœur. Il est visible que les chapiteaux cubiques encore en place de ces arcatures ont reposé sur des colonnettes.

Si l'on s'en rapporte à un exemple qui existe dans le narthex de la même église, aux angles de la porte dite « de Sarmon » où les colonnettes reposent sur des pilastres dont elles sont séparées par un motif, on peut en conjecturer qu'au chœur la disposition était semblable. Ce point devra être étudié.

M. H. Geirnaert, l'architecte dirigeant, ne néglige rien pour faire une œuvre de restauration aussi parfaite que possible.

On espère que l'entreprise sera entièrement terminée pour le 1er janvier prochain.

***

Les travaux, qui sont entamés à l'abbaye de Villers-la-Ville depuis la fin de l'année 1893, continueront pendant quelques années encore. On sait que M. l'architecte Licot dirige cette importante restauration.

Les travaux de consolidation et d'étançonnement sont terminés et l'on exécute actuellement les travaux de restitution proprement dits. Il s'agit d'une restitution très partielle, n'altérant en rien l'admirable caractère des ruines, mais leur rendant autant que possible l'aspect général qu'elles gardaient encore il y a vingt ans à peine. Une grande partie de la nef s'est écroulée depuis cette époque ; si l'on veut conserver les bas-côtés et les hauts murs de l'église, il faut se résoudre à reconstruire une partie des voûtes, que l'incurie de la génération précédente a laissée tomber faute de quelques menus travaux de consolidation indispensables.

La reconstruction se fera avec conscience. Les anciennes pierres encore en bon état seront remployées ; on remplacera les autres par un schiste identique, extrait des carrières mêmes qu'exploitaient les moines. On a retrouvé dans les environs immédiats de l'abbaye plusieurs de ces vieilles carrières, lesquelles sont loin d'être épuisées.

Actuellement, on effectue la restauration du transept de droite. Celui de gauche est terminé, à l'exception de la pointe du pignon que l'on n'a pu encore restaurer, à cause des divergences de vues sur l'origine de la pierre employée.

On est également occupé à rétablir le triforium du chœur, tel qu'il existait anciennement.

L'admirable abside de l'église est complètement restaurée, ainsi que le grand croisillon de la voûte qui s'élève à 26 mètres de hauteur.

L'année prochaine, on compte rétablir la voûte de la grande nef, dont les échafaudages sont déjà prêts depuis trois années. A l'extérieur, il reste encore assez bien de déblais à faire pour dégager les contreforts de l'église, du côté du chemin de fer.

***

La municipalité de Florence a approuvé la proposition d'acquérir et de restaurer la maison des Alighieri. Cette demeure historique et noble, en partie conservée, se trouve près de l'église de la Badia.

De 1862 à 1868, deux Commissions furent nommées pour rechercher la maison où était né, où avait vécu l'auteur de la *Divine comédie*. On savait que cette demeure était proche de la vieille tour carrée et massive della Castagna, le premier siège du gouvernement libre de la ville et qui subsiste encore intacte. Près de là était le logis des Donati et de Folco Portinari, le père de Béatrice.

De ce logis, il ne subsiste plus qu'un étroit bâtiment à deux fenêtres de façade ; le rez-de-chaussée et le premier étage sont seuls conservés, à peu près comme au temps de Dante ; le dessus est tout à fait modernisé. Les dates anciennes accusent le siècle.

Un projet de restauration ou, pour mieux dire, de reconstruction a été présenté par l'architecte Castellucci. La maison historique agrandie se grouperait avec la tour de la Castagna.

***

L'église de Denderleeuw, devenue trop petite pour satisfaire aux exigences du culte, allait céder la place à un édifice en briques, quand des personnages intelligents et généreux s'émurent

et cherchèrent à conserver ce que ce monument avait de caractéristique, se contentant de l'agrandir en respectant scrupuleusement le style du temple.

Les travaux de restauration furent confiés à M. l'architecte Henri Valcke, de Ledeberg, ancien lauréat de l'École de St-Luc de Gand.

De l'église ancienne on a gardé la tour, la grande nef dont la voûte a été rétablie en bardeaux et la façade occidentale.

M. Valcke y a ajouté le transept, a élargi les bas-côtés, agrandi le chœur par une emprise sur le jardin du presbytère ; à gauche de l'entrée on a établi un baptistère. A ce sujet, il semble regrettable que la porte, prévue dans les plans, n'ait pas été conservée ; elle mettait le baptistère en communication directe avec l'extérieur, ce qui est plus conforme aux rubriques. Celles-ci ont du reste déjà reçu une satisfaction : la chaire de vérité a été rétablie à droite de l'autel, ce qui n'est pas toujours l'usage, et pour des raisons de facilité on place la chaire du côté de l'Épître.

Les meneaux des fenêtres, les oculi à quatre-feuilles, les bardeaux ont été refaits dans le style primitif. Un jubé supporté par une colonne a été installé dans le transept sud.

Jugeant impossible, pour la restauration, d'employer la pierre de Baelegem, on a eu recours à celle de La Rochette, dont la patine s'harmonise parfaitement et rapidement avec celle de la vieille pierre flamande.

Le nouveau maître-autel et les deux autels latéraux sont exécutés, sur les indications de l'architecte, par M. Rooms, de Gand.

***

On signale de Bretagne une nouvelle menace d'acte de vandalisme. Le service des Ponts et Chaussées des Côtes-du-Nord a avisé la municipalité de Perros-Guirec d'avoir à faire enlever, à bref délai, l'oratoire de Saint-Kirech, construit sur un rocher appartenant au Domaine. Cet oratoire, qui rappelle les sanctuaires antiques, est antérieur à la période romane.

La Commission des Monuments historiques laissera-t-elle détruire cette curieuse chapelle ?

## Fresques.

PLUSIEURS découvertes de fresques du moyen âge ont eu lieu, ces temps derniers, en Allemagne, à Francfort, dans l'église Saint-Léonard ; — à l'église de Pelkum (Westphalie), où l'on a mis au jour une grande figure de Christ bénissant, qui semble dater du XIII<sup>e</sup> siècle ; — enfin, à Nuremberg, dans l'église du Saint-Esprit, où l'on a déjà retrouvé, sous le badigeon, plusieurs peintures du XV<sup>e</sup> siècle représentant la mort de la Vierge, les douze apôtres, un colossal saint Christophe, etc. Dans cette dernière ville on vient de décider de restaurer la grande salle de l'hôtel de ville, dont la principale décoration, comme on sait, est constituée par les peintures exécutées d'après les cartons de Dürer, représentant *Le char de triomphe de Maximilien*, une *Allégorie de la Calomnie*, et une tribune avec des musiciens. Ces peintures avaient été déjà reprises au XVII<sup>e</sup> siècle.

On vient de découvrir, dans la vieille église de Saint-Jean de Bracken, près de Lauffen (Wurtemberg), ensevelies sous le badigeon, des fresques du XIII<sup>e</sup> siècle, représentant de grandes figures des Apôtres.

On a découvert, à la cathédrale de Hildesheim, une grande fresque datant probablement du XV<sup>e</sup> siècle, représentant *Le Couronnement de la Vierge*.

En procédant à des réparations, on a mis au jour dans l'église Saint-Nicolas-des-Champs, d'intéressantes fresques datant du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans un article paru dans *Gli affreschi da Luini a Lugano*. Emporium, Bergamo, maggio 1902, M. Gerspach relève une méprise commise par M. Gauthier, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1900, vol. 1).

Parlant d'une fresque de Luini, qui est dans une villa particulière à Lugano et qui représente la *Crucifixion*, M. Gauthier voit dans l'une des deux personnes debout aux côtés de la croix, sainte Véronique, alors que cette figure est celle de saint Jean.

***

On écrit de Trèves.

Une découverte bien intéressante et d'une véritable importance archéologique a été faite récemment dans notre cathédrale. M. le professeur Schäfer, d'Osnabrück, qui se trouve actuellement à Trèves, pour faire son rapport sur la décoration intérieure de notre dôme, s'est livré, d'accord avec l'architecte de la cathédrale, M. Schmitz, à des recherches minutieuses dans le chœur de l'Ouest, et ils y ont découvert d'anciennes peintures murales d'une remarquable beauté qui, très probablement, remontent au XI<sup>e</sup> siècle. A la vérité, on soupçonnait depuis longtemps l'existence de peintures dans cette partie du monument, et c'est en enlevant, dans ces derniers temps, le crépissage moderne que la découverte a été faite. Dans une niche, on voit le Sauveur du monde en majesté, assis sur un arc-en-ciel, et à sa gauche, la figure

agenouillée de saint Jean-Baptiste. On n'a pas encore dégarni de son enduit le côté droit ; il est très probable que l'on y trouvera la figure de la Sainte Vierge. Dans un autre endroit, on voit apparaître la tête d'un évêque reconnaissable à la mitre dont il est coiffé. Il semble que, dans cette partie de l'édifice, il existe encore une grande peinture faisant partie du même décor pictural, avec le groupe que nous venons de citer. On a découvert également sur le pilier de gauche, auquel est appuyé l'autel de la croix, d'excellentes peintures, après avoir fait tomber l'enduit qui les couvrait. On peut constater ici l'existence d'un décor pictural de deux époques différentes. De ces différentes découvertes, il semble résulter qu'au moyen âge tout l'intérieur de la cathédrale aurait été orné de peintures murales. Au surplus, on continue les recherches et il semble très probable qu'elles amèneront d'autres découvertes, non moins intéressantes que celles qui viennent d'être faites.

***

M. Georges de Geetere vient d'exécuter à l'église de Lembecq, en Brabant, des fresques intéressantes. Cet artiste habile pense que l'avenir de la décoration religieuse est dans le retour à cette technique de la fresque, qui s'adapte exactement aux architectures, faisant corps avec elles, les complétant sans en détruire la symétrie. Il s'est attaché à renouveler, sans pastiche, mais dans un sens adapté aux conceptions modernes, le grand art de la fresque, exclusif de repentirs et de retouches, et qui exige de ses adeptes une franchise de conception et une sûreté d'exécution si rares aujourd'hui.

L'artiste a été secondé dans son heureuse initiative par le pasteur éclairé et les intelligents marguilliers d'une charmante église de la banlieue de Bruxelles, reconstruite vers 1888; et le gouvernement s'est mis de moitié dans les encouragements et la dépense.

## Œuvres nouvelles.

A nouvelle cathédrale de Westminster est achevée, en ce qui concerne le gros œuvre. Nous en donnerons prochainement une description qui n'a pu trouver place dans la présente livraison.

***

L'église de St-Gommaire à Lierre s'est enrichie, cette année, d'un vitrail fort intéressant, placé dans le bas-côté nord de cette belle église brabançonne. D'accord avec le monument, il est conçu dans le style du XV^e siècle ; c'est un don de la famille Noteltairs, et une œuvre d'art sortie des ateliers de MM. Stalins et Janssens, d'Anvers, les mêmes qui ont garni de verrières bien connues la plupart des fenêtres de la cathédrale d'Anvers; l'une de celles-ci est même due à la munificence royale.

***

L'*Art Sacré* donne une notice intéressante sur le statuaire *Charles Dufraine*, qui consacra son talent à la sculpture religieuse et décora la chapelle de Domradeau à Orelles, l'église d'Ars et les monuments religieux du Lyonnais; le Saint Georges qui figure au tympan de l'église St-Georges à Lyon rappelle Donatello. M. Begule vient de consacrer un volume à son œuvre.

## Varia.

ROIS vitraux anciens, de grande valeur, ont été cassés, en septembre, à l'église Saint-Étienne-du-Mont, par des pierres lancées par de jeunes vandales.

***

M. Gsell, professeur à la Faculté des lettres d'Alger, a signalé à l'Académie des inscriptions et belles-lettres à Paris, une découverte qui vient d'être faite près de N'gaours, dans le département de Constantine, par M. Jacquetton, administrateur de la commune mixte des Ouled Soltane. Ce fonctionnaire a mis au jour, sous l'emplacement d'une chapelle chrétienne, trois vases et un curieux coffret en marbre qui, comme l'attestent les inscriptions accompagnant ces objets, contient des reliques de saint Laurent, de saint Félix et de saint Pasteur.

***

La statue de la dame de Fontette, dont il est parlé à la page 438 de notre dernière livraison, a été donnée au musée de Dijon par deux amateurs, M. et M^me Grangier, qui ont mis une telle enchère sur l'offre faite par le Louvre, que celui-ci a dû s'avouer vaincu. Œuvre bourguignonne et représentant une bourguignonne, la statue décrite est donc mieux que partout ailleurs, fût-ce au Louvre, à sa place au musée de Dijon. Nous avons le regret d'annoncer que M. Henri Grangier, l'un des membres de la Commission du musée, a peu survécu au don princier fait par lui et M^me Grangier à la ville de Dijon : il est mort à St-Gervais-les-Reims, dans sa 61^e année, le 5 août 1902.

***

M. A. Venturi vient de restituer à Botticelli un tableau jusqu'ici assez méconnu, de la bibliothèque de Plaisance, provenant du château de Bardi, représentant la Vierge agenouillée, adorant Jésus couché dans l'herbe, avec le petit saint Jean, debout, en arrière ; au fond, des buissons, avec de grandes fleurs roses, se détachent sur le ciel bleu [1].

***

Les Américains ne sont pas satisfaits de leur architecture religieuse, et la « Ligue architecturale » de New-York, se tournant vers le vieux monde, fait appel à ses lumières au point de vue de la décoration des églises. Cette Ligue vient d'adresser à diverses notabilités françaises une lettre curieuse à propos d'un projet qui ne manque pas d'originalité.

Dans un but de propagande artistico-religieuse, la Ligue architecturale de New-York s'adresse à toutes les sociétés s'occupant de développer l'art religieux, pour réunir une collection des plus belles œuvres produites de nos jours. Au mois de novembre prochain, il y aura, à New-York, une assemblée de l'« Architectural League » et autres Sociétés artistiques, et on discutera la question de la décoration des églises.

***

L'année 1902 aura été exceptionnellement féconde en Expositions où les œuvres d'art chrétien ont eu la place d'honneur. C'est au point qu'il nous eût été difficile de les suivre et d'accorder, dans la *Revue*, à chacune d'elles une étude ou un compte-rendu en rapport avec leur importance. Nous avons entretenu nos lecteurs des deux Expositions qui simultanément étaient ouvertes à Bruges, et dont celle des maîtres anciens de l'École flamande a attiré l'attention des amis de l'art de tous les pays.

En même temps, s'ouvrait à Dusseldorf, une Exposition d'art historique de la plus haute importance. Très bien organisée et très visitée, elle s'est fermée le 20 octobre dernier. Nous comptons lui consacrer un souvenir, dans notre prochain fascicule. A l'occasion de cette Exposition rétrospective a eu lieu à Dusseldorf une réunion importante de l'Association pour la conservation des monuments historiques, *Die Denkmalpflege*, où, dans une courte mais féconde session, des considérations très intéressantes ont été émises sur la restauration et la conservation des monuments et notamment sur la législation concernant les monuments historiques. Nous comptons revenir sur ces débats si, comme on nous le fait espérer, nous recevons le compte-rendu sténographié des discussions.

***

Le Congrès international de l'Histoire de l'Art a été ouvert, le 9 septembre, à Innsbrück.

M. Mandach, de Paris, a présenté au Congrès un programme de la Société des études iconographiques, qui a été composé par M. Eugène Müntz, de l'Institut de France.

***

Les fouilles de Timgad continuent à donner des résultats très intéressants.

On a mis au jour le baptistère de la petite basilique byzantine fouillée l'année dernière. C'est une jolie petite piscine ronde, entourée d'un péristyle ayant jadis soutenu la toiture ou le dôme qui la recouvrait. Elle est au bas d'un escalier de trois marches qui terminait un couloir par où on s'y rendait en sortant de la basilique.

***

M. Levesque, bibliothécaire du séminaire de Saint-Sulpice, d'accord avec M. Herbet, maire du 6e arrondissement, a pris l'initiative de fouilles qui seront exécutées sur la place Saint-Sulpice, dans le but de remettre au jour la crypte de l'ancienne chapelle, les tombeaux, etc. La Commission du Vieux-Paris se réunira au mois d'octobre et c'est à ce moment que M. Sellier lui soumettra le projet et le devis des travaux à effectuer.

***

Les membres de la Gilde de St-Thomas et St-Luc ont conservé, dans la pitié de leur cœur, la mémoire du grand artiste et du grand chrétien dont les travaux et la vie ont assuré à cette confraternité son véritable caractère, feu le baron Bethune d'Ydewalle, et l'inoubliable souvenir des relations si affectueusement fraternelles que sa présence et son exemple n'ont cessé jadis d'entretenir entre eux.

La pensée avait surgi plus d'une fois, parmi les confrères, de donner une forme durable et religieuse au souvenir de leur Président.

Une occasion favorable s'offre en ce moment. Non loin du château de Marcke, résidence du baron Bethune, où il est décédé, a été érigé récemment, sur les plans dessinés par lui-même, la nouvelle église paroissiale du village de Marcke, et les murs de l'une des chapelles de l'église, la chapelle de la Sainte Vierge, touchent à la tombe où reposent ses restes mortels. C'est sur le mur de cette chapelle adjacent à la sépul-

1. *Chronique d'Art.*

ture, que le mémorial projeté semble bien à sa place, évoquant tout à la fois des souvenirs et des prières. Il pourra prendre la forme d'une plaque en métal gravé, à l'instar des anciennes lames funéraires.

Une souscription est ouverte à cet effet.

## Nécrologie.

### Joseph Lingens.

On nous écrit d'Aix-la-Chapelle.

Le 30 octobre est décédé à l'âge de 84 ans, à Aix-la-Chapelle, M. Joseph Lingens, docteur en droit, membre du parlement allemand, où il a siégé dans le parti du Centre plus de 40 ans.

Dévoué sans réserve à toutes les œuvres catholiques et grand promoteur de celles où l'Art chrétien avait à intervenir, il était camérier secret de S. S. le pape Léon XIII, commandeur de l'Ordre de St-Grégoire et de l'Ordre de la Couronne. C'est en grande partie à ses efforts et à sa générosité que l'on doit la fondation et la construction de l'église Ste-Marie à Aix-la-Chapelle; il a pendant de longues années donné ses soins à la décoration de cette église bâtie sur les plans de l'architecte Statz, et dont le chœur est orné de peintures murales de Steinle et d'une riche série de vitraux du baron Bethune, la nef de peintures murales de J. Helbig, de stations de Lange. L'autel majeur a été exécuté avec grand soin par un orfèvre d'Aix-la-Chapelle. C'est à la pieuse sollicitude de Joseph Lingens et à son intelligence de l'art religieux que l'église Ste-Marie doit la parfaite convenance et l'harmonieuse unité de sa décoration intérieure.

### James Tissot.

James Tissot, peintre et graveur, né à Nantes, le 15 octobre 1836, est décédé, le 3 août de cette année, dans l'ancienne abbaye de Buillon (Doubs), sa maison de campagne, où il s'était retiré depuis plusieurs années, vivant dans la solitude, le recueillement et le travail. La souffrance aussi y fut sa compagne trop fidèle.

James (Jacques) Tissot, doué d'un véritable tempérament d'artiste, a été un laborieux, parfois un inspiré et toujours un artiste très habile. Après avoir été élève d'Hippolyte Flandrin et de Louis Lamothe, il débuta aux Expositions de Paris, en 1857, par des tableaux d'histoire religieuse. De nature trop impressionnable, il s'essaya à des genres très différents, non sans succès, mais sans se créer cependant, dans l'art moderne français, la place prépondérante à laquelle ses brillantes facultés et sa rare énergie au travail lui permettaient d'aspirer.

Après la guerre de 1871, Tissot alla se fixer, pour quelques années, à Londres, où, traitant des sujets empruntés à la vie anglaise moderne, il obtint d'éclatants succès comme peintre de genre, et même comme portraitiste. Il y était devenu anglais, dit-on, non seulement dans sa personne, mais aussi dans son art. C'est alors qu'il s'adonna à la gravure avec passion et se rendit maître des procédés, avec le talent naturel qui, d'instinct, lui faisait reconnaître le parti à tirer de tous les moyens techniques pour rendre sa pensée. Comme aqua-fortiste, sa pointe était brillante et l'on peut dire colorée. Il est à regretter cependant qu'il l'ait mise au service de conceptions peu dignes d'un maître de sa valeur. C'est ainsi qu'il s'est attaché à rendre, — et il y est revenu maintes fois, — la femme anglaise « d'un type particulier, jeune, fraîche et gracieuse, mais à la physionomie inexpressive », au jugement d'un critique.

Ces poursuites d'un art aussi fantaisiste ne semblaient pas de nature à préparer Tissot à l'œuvre qui, presque au déclin de sa carrière, devait assurer sa renommée. Il avait cinquante ans lorsqu'il entreprit l'illustration de la *Vie de Jésus-Christ*. Nous avons examiné, dans le temps, ce travail étrange, où, après un séjour de plusieurs années en Palestine, l'artiste en a reproduit les sites avec une entière conscience, et les habitants dans leurs mœurs et costumes, sous lesquels il a cru pouvoir reproduire les admirables et touchantes scènes des Évangiles (1). Il s'est imaginé pouvoir, sans danger, les dépouiller de l'auréole dont les siècles et l'œuvre des maîtres ont entouré ces figures augustes, et c'est affublés du costume des Bédouins du XIX^e siècle, que, dans l'œuvre de Tissot, nous apparaît l'image du Christ, de la Vierge Marie et des Apôtres. Nous avons dit notre pensée sur cette œuvre, lors de son apparition, et nous espérons que même un succès de librairie ne suffira pas pour la recommander à l'imitation de la postérité.

On a parlé des convictions de Tissot. A en juger par son œuvre, on supposerait ces convictions plutôt du domaine de l'art que de la conscience religieuse. Cependant le cœur de l'homme a de si étranges mystères et l'art moderne des moyens d'expression si bizarres et souvent si incohérents, qu'au moment de rendre son âme à Dieu, il se peut que l'artiste l'ait invoqué, en le voyant revêtu d'un brillant costume oriental.

J. H.

1. Année 1896, pp. 251 et ss.

## Eugène Müntz.

Nous avons appris, avec douleur, au moment du tirage de la présente livraison, la mort de notre éminent collaborateur Monsieur E. Müntz.

Il a longtemps souffert sans espoir de guérison, mais en conservant l'amour du travail. Une demi-heure avant sa mort, il corrigeait des épreuves ! Nous remettons au prochain numéro l'article que nous devons à sa mémoire.

## ERRATUM.

Dans le dernier numéro de la *Revue de l'Art chrétien*, M. H. Chabeuf consacre un article biographique à feu E. Didron.

L'*Art sacré* y relève une légère erreur matérielle. Ce n'est pas à la Chambre syndicale des peintres verriers français que M. L. Magne a remplacé Didron, mais au Comité de l'Exposition de 1900.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

GÉRARD DAVID, d'Oudewater, vers 1508.

LE BAPTÊME DU CHRIST.

Dans l'avant-plan, Jésus, ceint du *perizonium*, les mains jointes, se tient debout dans le Jourdain, dont l'onde lui monte jusqu'aux genoux. S. Jean, à genoux sur le bord de la rive, laisse couler sur la tête du Christ l'eau qu'il a prise dans le creux de sa main. Le Précurseur est revêtu d'un cilice et d'un manteau de drap rouge. A droite, un ange qui porte une chape en brocart d'or, tient la robe du Sauveur. Au-dessous plane la Colombe ; plus haut on entrevoit le Père Éternel entouré d'anges et bénissant son Fils.

*(Musée communal, Bruges.)*

GERARD DAVID, Oudewater, vers 1508

## LE BAPTÊME DU CHRIST.

Dans l'avant-plan, Jésus, ceint du *perizonium*, les mains jointes, se tient debout dans le Jourdain, dont l'onde lui monte jusqu'aux genoux. S. Jean, à genoux sur le bord de la rive, laisse couler sur la tête du Christ l'eau qu'il a prise dans le creux de sa main. Le Précurseur est revêtu d'un cilice et d'un manteau de drap rouge. A droite, un ange qui porte une chape en brocart d'or, tient la robe du Sauveur. Au-dessous plane la Colombe, plus haut on entrevoit le Père Éternel entouré d'anges et bénissant son Fils.

(*Musée communal. Bruges.*)

LE BAPTÊME DU CHRIST.
*(Gérard David.)*

GÉRARD DAVID, d'Oudewater, 1509.

## LA SAINTE VIERGE AVEC L'ENFANT, ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTES VIERGES.

Marie, vue de face, est assise sur un siège en métal recouvert d'une draperie qui se prolonge sous ses pieds. Elle soutient de la main gauche l'Enfant Jésus assis sur ses genoux. Il prend des deux mains une grappe de raisin que lui présente sa Mère. De chaque côté d'eux se trouve un ange debout, les ailes déployées ; l'un joue de la mandoline, l'autre de la viole. Entre les anges et la Vierge, à l'arrière-plan, on voit : à droite, sainte Fausta qui tient une petite scie ; et à gauche, sainte Apolline qui porte des tenailles. A l'avant-plan, à droite, sont assises quatre saintes : à côté de l'ange à la mandoline, une vierge sans emblème ; ensuite sainte Agnès avec un agneau couché à ses pieds ; puis sainte Catherine coiffée d'une couronne formée de roues en or ; elle tient un livre ouvert entre les mains. Un peu en arrière, à l'extrême droite, se voit sainte Dorothée, tenant une petite corbeille de roses. Dans le fond, derrière elle, le peintre a introduit son propre portrait. Le côté gauche du tableau est également occupé par quatre saintes : sainte Godelive lisant attentivement ; une longue écharpe nouée autour de son cou et une ferronnière en or ornée de trois pierres presque noires et d'où pendent des perles comme des gouttes d'eaux, symbolisent la manière de son martyre ; puis, sainte Barbe lisant, coiffée d'une couronne garnie de la tourelle symbolique. A l'arrière se trouve sainte Cécile ayant des orgues à côté d'elle. L'extrême gauche est occupée par sainte Lucie qui tient à la main deux yeux rayonnants. Au fond se voit Cornélie Cnoop, la femme du peintre.

*(Musée de Rouen.)*

GÉRARD DAVID, d'Oudewater, 1509.

## LA SAINTE VIERGE AVEC L'ENFANT, ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTES VIERGES.

Marie, vue de face, est assise sur un siège en métal recouvert d'une draperie qui se prolonge sous ses pieds. Elle soutient de la main gauche l'Enfant Jésus assis sur ses genoux. Il prend des deux mains une grappe de raisin que lui présente sa Mère. De chaque côté d'eux se trouve un ange debout, les ailes déployées ; l'un joue de la mandoline, l'autre de la viole. Entre les anges et la Vierge, à l'arrière-plan, on voit : à droite, sainte Fausta qui tient une petite scie ; et à gauche, sainte Apolline qui porte des tenailles. A l'avant-plan, à droite, sont assises quatre saintes : à côté de l'ange à la mandoline, une vierge sans emblème ; ensuite sainte Agnès avec un agneau couché à ses pieds ; puis sainte Catherine coiffée d'une couronne formée de roues en or ; elle tient un livre ouvert entre les mains. Un peu en arrière, à l'extrême droite, se voit sainte Dorothée, tenant une petite corbeille de roses. Dans le fond, derrière elle, le peintre a introduit son propre portrait. Le côté gauche du tableau est également occupé par quatre saintes : sainte Godelive lisant attentivement ; une longue écharpe nouée autour de son cou et une ferronnière en or ornée de trois pierres presque noires et d'où pendent des perles comme des gouttes d'eau, symbolisent la manière de son martyre ; puis, sainte Barbe lisant, coiffée d'une couronne garnie de la tourelle symbolique. A l'arrière se trouve sainte Cécile ayant des orgues à côté d'elle. L'extrême gauche est occupée par sainte Lucie qui tient à la main deux yeux rayonnants. Au fond se voit Cornélie Cnoop, la femme du peintre.

(Musée de Rouen.)

LA SAINTE VIERGE AVEC L'ENFANT ENTOURÉE D'ANGES ET DE SAINTES VIERGES.
*(Gérard David.)*

HANS MEMLINC, 1484.

S. CHRISTOPHE, S. MAUR ET S. GILLES.

S. Christophe traverse une rivière en portant l'Enfant Jésus sur les épaules. Ne pouvant se rendre compte du poids qui l'accable, il lève les yeux sur l'Enfant merveilleux, en s'appuyant sur un jeune arbre qui lui sert de bâton. Le petit Jésus bénit le géant et s'attache au bandeau qui enveloppe sa tête. Dans une grotte, creusée au flanc d'un des rochers qui bordent la rivière, on voit un ermite qui élève une lanterne allumée. Sur le même plan que S. Christophe, se trouvent, à droite, S. Maur tenant une crosse et un livre ouvert, et à gauche, S. Gilles caressant une biche.

*(Musée communal, Bruges.)*

HANS MEMLINC, 1484.

## S. CHRISTOPHE, S. MAUR ET S. GILLES.

S. Christophe traverse une rivière en portant l'Enfant Jésus sur les épaules. Ne pouvant se rendre compte du poids qui l'accable, il lève les yeux sur l'Enfant merveilleux, en s'appuyant sur un jeune arbre qui lui sert de bâton. Le petit Jésus bénit le géant et s'attache au bandeau qui enveloppe sa tête. Dans une grotte, creusée au flanc d'un des rochers qui bordent la rivière, on voit un ermite qui élève une lanterne allumée. Sur le même plan que S. Christophe, se trouvent, à droite, S. Maur tenant une crosse et un livre ouvert, et à gauche, S. Gilles caressant une biche.

(Musée communal, Bruges.)

S. CHRISTOPHE, S. MAUR ET S. GILLES.

*(Hans Memline.)*

LE MAITRE dit « D'OULTREMONT ».

## LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Au milieu de l'avant-plan, le Christ assis entre deux bourreaux, dont l'un enfonce la couronne d'épines sur sa tête, et l'autre lui présente le roseau. Au second plan, un soldat lève le bras pour le frapper, d'autres se trouvent autour. A gauche, un homme revêtu d'un riche costume semble présider à l'exécution. Derrière eux, on voit une riche vaisselle sur le haut d'un dressoir ; et, à gauche, deux médaillons représentant la création d'Ève et le péché de nos premiers parents.

## L'ECCE HOMO.

A gauche, le personnage qui présidait au Couronnement, montre au peuple le Christ, revêtu d'un manteau, couronné d'épines et tenant le roseau entre ses mains liées par une corde. A sa droite, un nègre sonne de la trompette. A l'avant-plan, on remarque deux pages, qui portent sur leurs vêtements des lettres brodées en or : P P timbrés d'une couronne *(Pontius Pilatus)* et A S séparés par une crosse *(Annas Sacerdos)*. Sur la tunique d'un homme à l'extrême gauche on remarque un cœur entre les initiales E V. Les chapiteaux des colonnes au fond représentent Balaam sur l'ânesse, arrêté par l'ange armé d'un glaive, et Balac conversant avec Balaam.

*(Musée royal, Bruxelles.)*

## LE MAITRE dit « D'OULTREMONT ».

## LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Au milieu de l'avant-plan, le Christ assis entre deux bourreaux dont l'un enfonce la couronne d'épines sur sa tête, et l'autre lui présente le roseau. Au second plan, un soldat lève le bras pour le frapper, d'autres se trouvent autour. A gauche un homme revêtu d'un riche costume semble présider à l'exécution. Derrière eux, on voit une riche vaisselle sur le haut d'un dressoir ; et, à gauche, deux médaillons représentant la création d'Ève et le péché de nos premiers parents.

## ECCE HOMO.

A gauche, le personnage qui présidait au Couronnement, montre au peuple le Christ, revêtu d'un manteau, couronné d'épines et tenant le roseau entre ses mains liées par une corde. A sa droite, un nègre sonne de la trompette. A l'avant-plan, on remarque deux pages, qui portent sur leurs vêtements des lettres brodées en or P P timbrés d'une couronne (*Pontius Pilatus*) et A S séparés par une crosse (*Annus Sacerdos*). Sur la tunique d'un homme à l'extrême gauche on remarque un cœur entre les initiales E V. Les chapiteaux des colonnes au fond représentent Balaam sur l'ânesse, arrêté par l'ange armé d'un glaive, et Balac conversant avec Balaam.

(*Musée royal, Bruxelles.*)

LE COURONNEMENT D'ÉPINES.
*(Le Maître d'Oultremont.)*

HANS MEMLINC, 1479.

L'ADORATION DES MAGES.

Au centre du tableau se tient la Vierge assise portant dans son giron le Divin Enfant. Les trois rois abordent respectueusement le Sauveur, deux, debout, le plus âgé, prosterné en baisant les pieds de l'Enfant. A l'extrême droite le frère Jean Floreins à genoux au dehors ; il tourne une feuille du livre d'Heures qui repose sur un pan de mur ; une des pierres de l'arc à côté de sa tête porte l'indication de son âge, 36 ; derrière lui se trouve son frère cadet Jacques Floreins.

*(Hôpital Saint-Jean, Bruges.)*

L'ADORATION DES MAGES.
*(Hans Memline.)*

GÉRARD DAVID, d'Oudewater, 1488-1498.

## LE JUGEMENT DE CAMBYSE.

La scène se passe sous un portique donnant sur une place qui offre quelque ressemblance avec la place S. Jean à Bruges : Cambyse fait saisir sur son siège le juge prévaricateur; — la prévarication est indiquée dans le fond, où l'on voit un homme, à la porte d'une maison, remettre secrètement au juge un sac rempli d'argent. Cambyse, entouré de ses conseillers, paraît insister sur la vérité de l'accusation. Des conseillers et des personnes de distinction entourent le roi. Sisamnès, saisi par un sergent à physionomie vulgaire, a la figure bouleversée ; il est vêtu d'une robe rouge doublée de fourrure; de la main droite il tient un couvrechef de drap bleu qu'il a ôté à l'entrée du roi, tandis que la gauche repose sur le bras du siège. Derrière ce siège est suspendue une tenture en drap bleu ; à droite et à gauche, sont placés, en forme de camaïeux, deux médaillons : au-dessous se trouve la date 1498.

*(Église de Saint-Sauveur, Bruges.)*

## GÉRARD DAVID, d'Oudewater, 1485-1523.

### LE JUGEMENT DE CAMBYSE.

La scène se passe sous un portique donnant sur une place qui offre quelque ressemblance avec la place St Jean à Bruges : Cambyse fait saisir sur son siège le juge prévaricateur ; — la prévarication est indiquée dans le fond, où l'on voit un homme, à la porte d'une maison, remettre secrètement au juge un sac rempli d'argent. Cambyse, entouré de ses conseillers, paraît insister sur la vérité de l'accusation. Des conseillers et des personnes de distinction entourent le roi. Sisamnès, saisi par un sergent à physionomie vulgaire, a la figure bouleversée ; il est vêtu d'une robe rouge doublée de fourrure ; de la main droite il tient un couvrechef de drap bleu qu'il a ôté à l'entrée du roi, tandis que la gauche repose sur le bras du siège. Derrière ce siège est suspendue une tenture en drap bleu ; à droite et à gauche, sont placés, en forme de cariatides, deux médaillons : au-dessous se trouve la date 1498.

L'église de Saint-Sauveur, Bruges.

LE JUGEMENT DE CAMBYSE.
*(Gérard David.)*

La dernière peinture de Jean Van Eyck, par M. W.-H. James Weale. ... ... ... p. 1
Le culte des Saints sous terre et au grand jour, par M Léon Maitre. pp. 7, 278, 445 *(à suivre).*
La Bibliothèque d'Abbeville à l'Exposition universelle de 1900, par M. Alc. Ledieu. p. 21
L'ancien clocher de la cathédrale de Valence, par MM. Félix et Noël Thiollier. ... p. 31
La restauration des monuments anciens, par M. L. Cloquet. ... ... ... ... ... p. 41
La cathédrale de Cologne, par M. Émile Lambin. ... ... ... ... ... ... ... ... p. 89
Les *Arti* de Florence, par M. Gerspach. ... ... ... ... ... ... pp. 99, 186, 374, 463 *(à suivre).*
Épisodes de la Vie de sainte Lucie, par M. W.-H. James Weale. ... ... ... ... ... p. 123
François-Xavier Kraus, par M. J. Helbig. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 179
Les Origines de l'Architecture gothique, par M. John Bilson. ... ... ... ... ... p. 213
La couverture du Graduel grégorien de Monza, par Mgr X. Barbier de Montault. p. 271
Une visite à l'abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire, par M. A. Marignan. p. 291
Les anciens maîtres flamands à l'Exposition de Bruges, par M. J. Helbig ... p. 365
Buste-reliquaire du chef de saint Barthélemy, apôtre, par M. J. Helbig. ... ... p. 441

## Mélanges.

Le symbolisme des couleurs liturgiques (J. Helbig). — La peinture sur verre au Moyen Age (Émile Lambin). — La « Tube » du Tertre Saint-Laurent (L. de Farcy). — L'Ordre de la Croix (le même). ... ... .. ... ... ... ... ... ... ... ... p. 46

Le harainier (L. de Farcy). — La Fête de l'Ane (Ém. Lambin). — Esquisses archéologiques (le même). — Travaux à la cathédrale de Saint-Claude (P. Brune). — Restauration des ruines de l'abbaye d'Aulne (L. Cloquet). — La Beauté de Saint-Pierre de Rome (le même). ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 125

Le tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza (Mgr X. Barbier de Montault). p. 224

La chapelle de la Vraie-Croix à l'abbaye de la Boissière (L. de Farcy). — La chapelle du château d'Angers (le même). — Les Trois Oratoires de la Sorbonne (John A. Randolph). — Abbaye de Parc (L. Cloquet). ... ... ... ... ... ... ... p. 306

Le retable d'Auxey-le-Grand (H. Chabeuf). — Chapelle du château de Verrey-sous-Drée (le même). — Un rapprochement (L. de Farcy). — La Sphère de Beauté (L. Cloquet). ... p. 396

Une croix pectorale du XII^e siècle à Rome (Mgr X. Barbier de Montault). — La Vierge de Munich (le même). — Les Avisseau et la Céramique religieuse (Juste Fennebresque). — A la cathédrale de Chartres (H. Chabeuf). — Les Façades de Bruges (L. Cloquet). ... p. 477

## Correspondances.

L'église Saint-Florian à Praga (Faubourg de Varsovie), (l'abbé A. Brykczynski). ... p. 56
Lettre, par M. P. Mayeur. ... p. 137
Lettres d'Italie, par M. Gerspach. ... pp. 137, 228, 321, 403, 495
Lettre à M. Gerspach, par H. Chabeuf. ... p. 319
Angleterre, par A. V. de P. ... pp. 322, 493
France, par M. L. Germain de Maidy. ... p. 403

## Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des Antiquaires de France. ... pp. 57, 140, 230, 325, 407
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... pp. 57, 140, 230, 325, 408, 497
Comité des travaux historiques. ... p. 59
Société historique et archéologique du Maine. ... p. 59
Société d'art religieux à Paris ... p. 233
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. ... p. 233
Commission du Vieux Toulouse. ... p. 234
Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. ... p. 409
Société française d'archéologie. ... p. 410
Société d'Agriculture, Sciences et Arts du département de la Marne. ... p. 415
Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements à la Sorbonne. ... p. 499
BELGIQUE. — Cercle archéologique de Termonde. ... p. 60
Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie et les peintures à l'église de Zepperen. p. 60
Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. ... pp. 60, 141
Société d'archéologie de Namur. ... p. 234
Société d'histoire et d'archéologie de Gand. ... pp. 327, 502
Académie royale d'archéologie de Belgique, 1902. ... p. 410
Société diocésaine d'art chrétien de Namur. ... p. 410
Congrès d'Archéologie de Bruges. ... p. 410

## Bibliographie.

*Première livraison.* — Monographie de la cathédrale d'Angers, par L. de Farcy. — La peinture décorative de la Renaissance à la Cour de Bavière, par le Dr Bassermann-Jordan. — La Vie de Jésus et de Marie, d'après les lithographies de Strixner, par Ét. Beissel. — L'abbaye de Saint-Martial de Limoges, par Ch. de Lasteyrie. — Ste Foy, vierge et martyre, par A. Bouillet et L. Servières. — L'église de Chamalières-sur-Loire, par N. Thiollier. — Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens, par G. Durand. ... p. 63

*Deuxième livraison.* — Constantinople, par Herm. Barth. — L'église de Reichenau-Niederzell et ses peintures murales, par le Dr Karl Kunstle et le Dr Konrad Beyerle. — Études critiques sur l'Album de Venise, par Alex. Amersdorffer. — Argus des Revues. — Art roman à Aurillac, par Roger Grand. — Brives, Rocamadour, Padirac, par E. Rupin. — Épigraphie campanaire ardennaise, par H. Jadart, F. Baudemant et J. Carlier. — L'église de Saint-Benoit du Mans, par Robert Triger. — L'architecture religieuse du diocèse du Puy, par Noël et Félix Thiollier. — L'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice, par M. Thiollier. — Echmilidh, Malachias IV, évêque de Down-Patrick, par l'abbé T. Houdebine. ... ... ... ... p. 144

*Troisième livraison.* — Les maitres de la peinture, édités par Collin. — Gildes et corporations, par J. Destrée et D. D. Brouwers. — Pétrarque, par le prince d'Essling et Eug. Müntz. — Una Annunziazione del Cavallini a Firenze, par Gerspach. — L'église de Montpensier, par H. Du Ranquet. — Inscriptions de l'église de Rumigny, par H. Jadart. — Études campanaires, par L.-B. Riomet. — Les cloches de Charly-sur-Marne, par L. Briet. — Inventaire des Archives départementales, par Chaverondier et De Fréminville. Cathédrale de St-Bavon à Gand, par le chan. Van den Gheyn. — Cathédrale de St-Julien du Mans, par l'abbé A. Ledru et G. Fleury. — Église de St-Antoine en Dauphiné (Auvergne). — Église de Montpensier, par H. du Ranquet. — Guide dans Bruges, par J. De Coninck. — Roger Vander Weyden, par L. Maeterlinck Inventaire archéologique de Gand. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 235

*Quatrième livraison* — L'architecture romane en Allemagne, par Th. Kutschmann. — Psautier d'Egbert de Trèves, par H.-V. Sauerland. — Porte de St-Ambroise à Milan, par A. Goldschmidt. — Fondation Eug. Piot, par R. de Lasteyrie. — Mythologie de l'Edda, par L. Duvau. — L'armement au moyen âge et la Renaissance, par J.-B. Giraud. — L'Arte di Giotto, par J.-M. Palmarini. — La orfebreria compostelana, par Ant. López Ferreiro. — Les armures a l'épreuve, par Ch. Buttin. — Madones à Saint-Remaert-en-Forez, par l'abbé Ch. Signerin. — Histoire de l'art, par Ch. Wickenhagen. — Notes iconographiques, par l'abbé P. Brune. — Cathédrale de N.-D. d'Amiens, par J. Baron. — Catalogue Rosenthal. — La représentation allégorique, par L. Lindet. — En Espagne, par E. Soil. — Égypte chrétienne, par W. de Bock. — N.-D. de Mayenne, par Grossé-Duperon. — Abbayes et monastères de France, par l'abbé Bourassé. — Retable à Wattignies, par L. Quarré-Reybourbon. — Monographies paroissiales, par Noël Thiollier. — Monumentos de la arquitectura cristiana española, par Vinc. Lampez y Romea. — Tapisserie de Bayeux, par A. Marignan. — Leben und Regel des H. V. Benedictus. — Cathédrale d'Avranches, par le Dr Coutan. — Chapelle St-Julien du Petit-Quevilly, par le même. — Histoire de l'art, par A. Vermeylen. — Fonts baptismaux de Cambrai et d'Arras, par L. Quarré-Reybourbon. ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 328

*Cinquième livraison.* — Le saint Suaire de Turin et le Christ à travers les Ages, par F. de Mély. — Vitraux de la cathédrale de Fribourg, par F. Geiges. — Sauvegarde et étude des monuments, par Ch. Normand. — Catalogue of Early Christian antiquities, par O. M. Dalton. — Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe-XIIIe siècle, par A. Marignan. — L'Église et les origines de la Renaissance, par J. Guiraud. — Le Beau. Essai sur l'évolution esthétique, par M. Bray. — Manuel d'archéologie française, par C. Enlart. — Évolution des formes architecturales, par J. de Waele. ... ... ... ... p. 416

*Sixième livraison.* — Le Crucifix, par J. Hoppenot. — Les Musées de Bruxelles, par J. Destrée, A. Keymeulen et Alex. Hannotiau. — Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, par D. Ad. Fernandez. — Exposition des anciens maitres flamands à Bruges, par XX. — Gli Affreschi di Campione, par Gerspach. — Antiquités chrétiennes de la Grèce, par le Dr Lampakis. — Discursos leidos ante la real academia de Bellos artes de san Fernando ; Escultera romanica en España ; Los claustros de Pampelona ; Retablos españoles ogivales y de la Trancision al Renacimento, par Enr. Serrano-Fatigati. — Le style dans l'art, par L. Juglar. — La Vraie Croix, par L. de Combes. — L'Hôtel de Bourgogne à Paris, par A. Perrault-Dabot. — Ruines de l'abbaye de Villers, par G. Boulmont. — Saint-Pierre de Dreux et N.-D. de Chartres. Saint-Lubin des Joncheret, par L. Regnier. — Sigillographie française, par L. Blanchet. — Les bonnes fortunes d'un archéologue, par L. de Farcy. — Catalogue de l'Exposition de l'art et du culte de la sainte Vierge. p. 503

Périodiques. ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 158, 261, 351, 423, 512

Index bibliographique. ... ... ... ... ... pp. 78, 161, 262, 354, 425, 513

## Chronique.

*Première livraison.* — UN RÉFÉRENDUM. — RESTAURATIONS : Basilique de Sainte-Cécile à Rome ; église de Fontevrault ; grille ouvragée de Troyes. — MONUMENTS BELGES : églises de Bruxelles ; abbaye de Villers ; N.-D. de Courtrai ; collégiale de Nivelles ; carillon de Steynockerzeel, etc. — NOUVELLES. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 82

*Deuxième livraison.* — RESTAURATIONS : Avignon, Florence, Mons, Bruges, Binche. — DÉCOUVERTES : Milan, Rome, Genève, Afrique. — EXPOSITION : Bruges. — MUSÉES : National Gallery, Louvre. — LA VIERGE AUX ROCHERS. — COLLECTIONS DU CHATEAU D'HEESWIJK. — NÉCROLOGIE : François-Xavier Kraus. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 167

*Troisième livraison.* — MONUMENTS ANCIENS : Allemagne ; édifices du culte ; château d'Heidelberg. — France : abbaye de Saint-Victor. — Belgique. — ARCHITECTES ET PSEUDO-ESTHÈTES. — PEINTURES MURALES : Lodrone ; Anvers. — NOUVELLES. — CONGRÈS. — NÉCROLOGIE : Louis Bickell. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 265

*Quatrième livraison.* — MONUMENTS ANCIENS : Vandalisme à Avignon, à Vérone, à Rome. — RESTAURATIONS : à Atur, à Rome, à Binche. — PEINTURES MURALES : à Mont-Favet, à Montcherand, à Milan. — MUSÉES : Musée Brera à Milan. — EXPOSITIONS : Les Primitifs à Bruges. — MUSIQUE SACRÉE. — NOUVELLES. — NÉCROLOGIE : Édouard Didron. ... ... ... p. 356

*Cinquième livraison.* — UN ARCHITECTE. — LES ESCALIERS DU PALAIS DE JUSTICE DE ROUEN. — LE CAMPANILE DE SAINT-MARC. — LA MAITRISE DE SAINT-GERVAIS. — VITRAUX. — L'EXPOSITION D'ART ANCIEN A BRUGES. — NOUVELLES : Croix triomphale ; École Saint-Luc ; Monument d'Avignon ; Ruines de Villers et d'Aulne ; Le Musée de Dijon ; Congrès à Troyes. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 428

*Sixième livraison.* — EXPOSITION D'ART ANCIEN A BRUGES. — JAMES WEALE. — ÉCOLE ST-LUC DE GAND. — RUINES RÉCENTES ET IMMINENTES : monuments de Venise ; basilique de Vicence ; portail de Chartres. — RESTAURATIONS : collégiale de Nivelles ; abbatiale de Villers ; maison de Dante à Florence ; église de Denderleeuw ; oratoire de St-Kirech. — FRESQUES : ancienne à Francfort ; à Pelkum ; à Nuremberg ; à Bracken ; à Hildesheim ; à Paris ; à Trèves ; fresques nouvelles à Lombecq. — ŒUVRES NOUVELLES : cathédrale catholique de Westminster ; vitraux à Lierre ; à St-Étienne du Mont ; l'œuvre de Charles Dufraine. — VARIA. — NÉCROLOGIE. — ERRATA. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 518

## Table des Planches.

I. — Panneau central du triptyque de Jean Van Eyck.
II. — Fragments achevés des volets du triptyque.
III. — Dessins d'après Van Eyck, conservés à l'Albertina de Vienne et au Musée germanique de Nuremberg.
IV. — Cathédrale d'Amiens. — Pignon sud du transept et flèche centrale.
V. — La couverture du Graduel Grégorien de Monza.
VI. — Hubert van Eyck. (Collection de Sir Frédéric Cook : Richmond).
VII. — Maître inconnu. (S. François d'Assise se dépouillant de ses vêtements mondains.)

## Vignettes intercalées dans le texte.

Plan de l'hypogée de Pitres. ... ... ... p. 9
Église St-Philbert-de-Grandlieu, fenêtre. » 11
Id. Id. plateforme. » 12
Id. de St-Mathias à Trèves, tombeau de saint Mathias. ... ... ... ... ... ... » 17
Abbeville, la « Cité de Dieu » de S. Augustin. p. 22
Miniature du Missel à l'usage du diocèse d'Amiens. ... ... ... ... ... ... ... ... » 23
Reliures de la Bibliothèque d'Abbeville. pp. 24 à 28
Armes de Guy III, vicomte de Melun. ... p. 29

Armes d'Antoine de Créquy, évêq. de Nantes. ... ... ... ... ... ... ... ... p. 29
Armes de Henri Feydeau de Brou, évêque d'Amiens. ... ... ... ... ... ... ... ... » 29
Armes de Michel Particelli, sieur d'Hémery » 29
Armes de Pierre Séguier, chancelier. ... » 30
Armes de Charles-Louis de Trudaine, cons. » 30
Armes de Méry de Vic, seign. d'Ermenonville. ... ... ... ... ... ... ... ... ... » 30
Ancien clocher de la cathédrale de Valence avant le 17 novembre 1822. » 32
Id. après les réparations 1826. ... » 33
Id. après les restaurations de 1826. » 34
Id. Id. coupe transversale. » 34
Ancien clocher de la cathédrale de Valence corniche au-dessus du porche. » 35
Id. Id. entre le 2d et le 3me étage. » 35
Id. porche, plan par terre. ... ... » 36
Id. Id. plan à la naiss. des voûtes. » 36
Id. premier étage, plan par terre. » 36
Id. Id. plan au niveau des fenêt. » 36
Id. Id. plan à la naiss. des voûtes. » 37
Id. deuxième étage. ... ... ... ... » 37
Id. troisième étage. ... ... ... ... » 37
Id. quatrième étage. .. ... ... ... » 37
Id. pilastre à l'angle du troisième ét. » 37
Id. chapiteaux. ... ... ... ... pp. 38 et 39
Id. fragments de sculptures antiques. .. ... ... ... ... ... ... p. 40
L'église Saint-Florian à Praga (Varsovie). » 56
Couverture d'évangéliaire prise pour un autel portatif. ... ... ... ... ... ... ... » 68
Église de Chamalières-sur-Loire avant les dernières restaurations. » 71
Id. Id. plan par terre. » 72
Cathédrale d'Amiens, intérieur. ... ... ... » 74
Id. Id. galerie des Rois. ... » 76
Id. Id. façade. ... ... ... » 76
Cathédrale de Cologne. — Chapiteaux. ... » 97
Baptistère de Saint-Jean. — Vue extérieure. » 106
Id. Id. Vue intérieure. » 107
Id. Mosaïque de la voûte (Partie). » 111
Id. Porte d'Andrea Pisano. ... » 113
Id. Dossale de l'autel du Baptistère » 114
Id. Grand reliquaire du Baptistère. » 115
Id. Fonts baptismaux. ... .. ... » 116
Id. Porte de Ghiberti. ... ... ... » 119
Abbaye d'Aulne. — Vue des ruines en 1823. » 133
Id. Esquisse du plan de l'étage. » 133
Id. Tracé des fenestrages. ... » 134
Abbaye d'Aulne. — Amorces conservées. » 134
Église de Reichenau-Niederzell. — Abside. » 146
Id. Id. Vue. » 147
Cathédr. du Puy. — Détail du porche S.-E. » 153
Id. Travée du cloître. ... » 154
Id. Chapiteaux du cloître. » 154
Id. Id. » 155
Église du Monastier, coupe transversale. p. 155
Église de Polignac, coupe longitudinale. » 156
Id. Id. transversale. » 156
Église Saint-Rosières, fenêtre. ... ... ... » 157
Église Saint-Jean-Lachalm, porche. ... » 157
La cathédrale de Ste-Marie de la Fleur à Florence. ... ... ... ... ... ... ... » 186
Armoiries de l'*Arte della Lana*. ... ... ... » 188
Id. de l'*Arte la Calimala*. ... ... ... » 189
Porte dite des chanoines. ... ... ... ... » 190
Id. de la Mandoria. ... ... ... ... » 193
Dante et son poème. ... ... ... ... ... » 194
Le pape Benoît VIII. ... ... ... ... ... » 202
Façade de la cathédrale. ... ... ... ... » 203
Fragment de la Cantoria. ... ... ... ... » 204
Cantoria (Musée du Dôme). ... ... ... ... » 206
Saint Jean l'Évangéliste. ... ... ... ... » 207
L'Ascension. ... ... ... ... ... ... ... » 208
Saint Matthieu. ... ... ... ... ... ... ... » 209
Reliquaire de San Zanobi. ... ... ... ... » 210
Reliquaire des chaînes de saint Pierre. ... » 211
Id. de saint Antoine. ... ... ... » 211
Tabernacle de la Vierge au Trésor de Monza. ... ... ... ... ... ... ... » 225
Le triomphe de l'Amour. ... ... ... ... » 236
Id. de la Chasteté. ... ... ... » 237
Id. de la Mort. ... ... ... ... » 237
Id. de la Renommée. ... ... ... » 238
Id. du Temps. ... ... ... ... ... » 238
Id. de la Mort. ... ... ... ... » 239
Saint-Bavon à Gand. — Plan de la crypte. » 242
Id. Plan. ... ... ... » 243
Id. Plan des voûtes. » 244
Id. Schema des voûtes. » 244
Id. Peintures murales. » 245
Cathédr. du Mans. — Plan. ... ... ... ... » 246
Id. Vue extérieure. ... » 246
Id. Bas-côté méridional. » 247
Cathédrale de Tolède. — Plan. ... ... ... » 248
Id. de Bourges. — Plan. ... ... » 248
Notre-Dame de Paris. — Plan. ... ... ... » 248
Cathédrale du Mans. — Chapiteau. ... ... » 249
Id. Rosaces du triforium. » 250
Id. Contreforts. ... ... » 251
Église St-Antoine en Dauphiné. — Plan. » 252
Id. Bas-côté nord. » 253
Id. Porte murée. » 254
Id. Vue générale de l'intérieur. ... ... ... ... ... ... ... » 255
La sainte Cène à la cathédrale de Saint-Sauveur à Bruges. ... ... ... ... ... » 256
Bas-relief votif de Jehan de Fiennes à Tournai. ... ... ... ... .. ... ... ... » 258
Fac-simile d'une des fiches de l'Inventaire archéologique à Gand. ... ... ... ... ... » 260

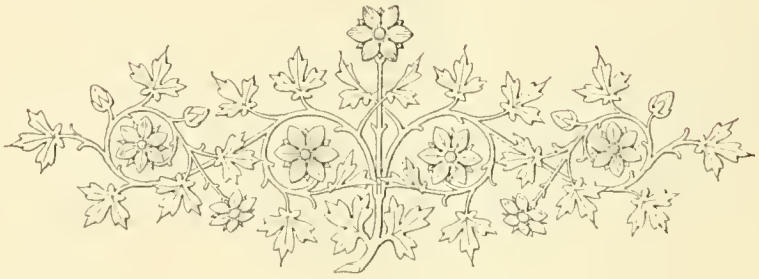
Église de St-Victor à Marseille. . p. 278
Id. Plan des catacombes. » 280
Id. Arcosole du tombeau. » 282
Id. Décoration. ... .. » 282
St-Benoit-sur-Loire. — Vue du chevet. » 293
Id. Porche. ... ... » 295
Id. Vue intérieure. » 299
Id, Vue des nefs. .. » 301
Chapelle de la Vraie-Croix à Boissière. Panneau de la porte. .. » 307
Id. Tracé de la voûte. . » 307
Id. Abside est. ... .. » 308
Id. Côté nord. . .. » 308
Id. Modillon. . .. » 308
Id. Façade ouest. ... ... ... » 309
Id. Pann. de la porte d'entrée. » 309
Id. Coupe longitudinale. ... » 309
Chapelle du château d'Angers. — Côté nord. » 311
Id. Porte d'entrée. » 312
Chapelle du chât. d'Angers. Clefs de voûte. » 312
Le Collège de la Sorbonne en 1550. .. » 314
Ruines de Saint-Bavon à Gand. ... .. » 315
Abbaye de Parc. — Arcature du cloître. » 316
Id. Id. » 317
Id. Moulures du lavatorium. » 318
Crypte à Quedlinbourg. ... .. . . » 328
Fenêtre à Saint-Abbondio (Cômes). » 329
Sancta Maria la Blanca à Tolède. ... .. » 340
Voûte ajourée de la cathédrale de Burgos. » 341
Plan du couvent blanc de Sohag. ... » 342
Coupe des nefs de Saint-Vincent d'Avila. » 344
Plan de la cathédrale de Grenade. ... ... » 345
Saint-Nicolas (Gerone). — Plan et coupe. » 345
Saint-Tomé de Soria. Id. Id. » 346
Saint-Michel (Tarrasa). Id. Id. » 346
Tapisseries de Bayeux. .. . ... ... » 347
Images de S. Benoit, de S. Maur et de S. Placide. ... . . . . ... » 348
Sigle d'Or San Michele (XIII^e siècle). » 374
Or San Michele, rue Calzaioli. ... ... ... » 376
Id. angle des rues Lamberti et Calzaioli. ... .. ... » 380
Id. fenêtres des étages. . .. » 382
Id. décorations des portes. » 383
Id. ouvertures latérales. ... » 385
Id. mesure pour les céréales. » 385
Id. et le Palais de la *Lana*. .. » 386
Armoiries des Maitres maçons et charpentiers. . .. . ... ... » 388
Id. de la Seta. ... ... ... ... .. » 390
Id. des médecins et pharmaciens. p. 392
Id. de la Mercanzia. . . . . » 393
Id. des Bouchers. . . » 394
Le Campanile de Saint-Marc à Venise. » 405
Escalier du Palais de Justice de Rouen. » 429
Exposit. de Bruges, vue de la Salle. ... ... » 433
Id. Reliquaire de S. Étienne. » 434
Id. Chasuble de S. Bernard. » 435
Id. Chasuble de S. Thomas de Cantorbéry. ... ... » 436
Buste-reliquaire de saint Barthélemy. ... » 443
Lyon. — Extrait du plan scénographique. » 447
Id. Topographie ancienne. .:. ... ... » 448
Id. Église St-Nizier, crypte St-Pothin. » 450
Id. Id. Id. annexes. » 451
Id. Église d'Ainay, chapelle Sainte-Blandine. — Entrée de la crypte. » 454
Saint Matthieu et l'Annonciation à Florence. » 464
Saint Étienne (statue) à Florence. ... ... » 465
Saint Éloi Id. Id. . . » 465
Saint Marc. Id. Id. . . » 466
Saint Jacques. Id. Id. . . » 467
Tabernacle des médecins et des pharmaciens. ... ... ... ... ... . . ... ... .. » 467
Saint Jean Évangéliste (statue). . » 468
Saint Jean-Baptiste. Id. » 469
Saint Louis, évêque de Toulouse. . . » 470
L'Incrédulité de saint Thomas. ... » 471
Saint Luc (statue). . . . . » 472
Saint Pierre Id. . . » 473
Saint Philippe Id. ... .. . » 474
Saints Castor, Symphorien, Nicostrate, Simplicius. ... . . . .. ... » 474
Saint Georges (statue). ... . . . . » 475
Tours. — Maitre-Autel des Dames de la Présentation. ... .. . . . . ... ... » 483
L'Annonciation, bas-relief par d'Avisseau. » 484
Ars Poetica. Id » 485
Jeanne d'Arc au tombeau de saint Martin. » 485
Maison flamande en pans de bois. ... ... » 488
Bruges. — Pignon de l'hôtel Gruuthuuse. » 488
Id. Pignon intérieur de l'Hôtel de Ville. » 489
Id. Maison du Pont de l'Ane aveugle. » 489
Id. Maisons Marché au Fil. ... ... » 489
Id. Pign. intérieur du Palais du Franc. » 490
Id. Maison des Trois Cygnes. ... » 491
Id. Maison rue du Fil. ... .. . » 491
Le Christ en Croix, par Fra Angelico. . » 503
Crucifix qui parla à saint François. ... . » 504
Crucifixion du X^e ou XI^e siècle. ... . » 505

## Table par noms d'auteurs.

ARNOULT (André.) — La Grille de Troyes (Chronique). ... ... ... ... p. 84
La Vierge aux Rochers ( Id. ). ... ... ... p. 170
Musées ( Id. ). ... ... . ... . ... ... . p. 358

B. — Travaux des Sociétés savantes. ... p. 143
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.) — Le tabernacle de la Vierge au trésor de Monza (Mélanges). p. 224
La couverture du Graduel Grégorien de Monza. ... p. 271
Une croix pectorale du XII^e siècle à Rome (Mélan.). ... p. 477
La Vierge de Munich ( Id. ). ... p. 480
BERTHELÉ (Jos.). — Bibliographie. ... pp. 149, 240
Vente des collections du château d'Heeswijk (Chronique). ... p. 170
BILSON (John). — Les Origines de l'Architecture gothique. ... p. 213
BRUNE (P.). Travaux à la cathédrale de Saint-Claude (Mélanges). ... p. 130
BRYKCZYNSKI (A.). — L'église Saint-Florian à Praga (Faubourg de Varsovie). (Correspondance). ... p. 56
CHABEUF (H.). — Lettre à Monsieur Gerspach (Correspondance). ... p. 319
Nécrologie. ... p. 361
Le retable d'Auxey-le-Grand, canton de Beaune-Nord (Côte-d'Or (Mel.). p. 396
Chapelle du château de Verrey-sous-Drée (Côte-d'Or) (Mélanges). ... p. 398
A la cathédrale de Chartres (Mélanges). ... p. 486
CLOQUET (Louis). — La restauration des monuments anciens. ... p. 41
Restauration des ruines de l'Abbaye d'Aulne (Mélanges). ... p. 132
La Beauté de Saint-Pierre de Rome ( Id. ). ... p. 135
Abbaye de Parc ( Id. ). ... p. 315
La Sphère de Beauté ( Id. ). ... p. 399
Les Façades de Bruges ( Id. ). ... p. 487
Travaux des Sociétés savantes. ... pp. 410, 502
Bibliographie. pp. 70, 152 à 158, 241 à 259, 338 à 351, 419 à 423, 507 à 512
Périodiques. ... pp. 351 à 353, 424
Un Référendum (Chronique). ... p. 82
Les escaliers du Palais de Justice de Rouen ( Id. ). ... p. 428
DE FARCY (L.). — La « Tube » du Tertre Saint-Laurent (Mélanges). ... p. 52
L'Ordre de la Croix ( Id. ). ... p. 54
La chapelle de la Vraie-Croix, à l'abbaye de la Boissière ( Id. ). ... p. 306
La chapelle du Château d'Angers ( Id. ). ... p. 311
Un rapprochement ( Id. ). ... p. 398
Le harainier ( Id. ). ... p. 125
DE MÉLY (F.). — Bibliographie. ... pp. 66, 67, 148, 236, 332, 335, 336, 418
DIDRON (Éd.). — Périodiques. ... p. 512
E. R. — Bibliographie. ... pp. 148, 423
FENNEBRESQUE (J.).— Les Avisseau et la Céramique religieuse (Mélanges). ... p. 481
GERMAIN DE MAIDY (Léon). — Correspondance. ... p. 403
GERSPACH. — Les *Arti* de Florence. ... pp. 99, 186, 374, 463
Correspondance d'Italie. ... pp. 137, 228, 321, 403, 495
Bibliographie. ... p. 337
HELBIG (J.). — La dernière peinture de Jean Van Eyck. ... p. 1
François-Xavier Kraus ... p. 179
Les anciens maîtres flamands à l'Exposition de Bruges. ... p. 365
Buste-reliquaire du chef de saint Barthélemy, apôtre. ... p. 441
Le symbolisme des couleurs liturgiques (Mélanges). ... p. 46
Bibliographie. ... pp. 63 à 65, 144 à 148, 235, 236, 328 à 332, 416, 417, 503 à 505
Nécrologie. ... pp. 176, 270
LAMBIN (Ém.). — La peinture sur verre au Moyen Age ( Id. ). ... p. 49
La cathédrale de Cologne. ... p. 89
La Fête de l'Ane (Mélanges). ... p. 126
Esquisses archéologiques ( Id. ). ... p. 128
LEDIEU (Alcius). — La Bibliothèque d'Abbeville à l'Exposition universelle de 1900. ... p. 21
MAITRE (Léon). — Le culte des Saints sous terre et au grand jour. ... pp. 7, 278, 445
MARIGNAN (A.). — Une visite à l'abbaye de Fleury à Saint-Benoit-sur-Loire ... p. 291
MAYEUR (P.). — Correspondance. ... p. 137
N. T. — Bibliographie. ... p. 240
RANDOLPH (John A.). — Les Trois Oratoires de la Sorbonne (Mélanges). ... p. 313

ROULIN (Dom E.). — Bibliographie. ... p. 419
SERRANO (F.-L.). — Bibliographie. ... pp. 337, 506
THIOLLIER (F. et N.) — L'ancien clocher de la cathédrale de Valence. ... p. 31
V. DE P. (A.). — Correspondance ... pp. 322, 493
WEALE (W.-H.-J.). — La dernière peinture de Jean Van Eyck. ... p. 2
Épisodes de la Vie de sainte Lucie. ... p. 123
X. — Périodiques. ... p. 261
Bibliographie. ... p. 507
XX. — Bibliographie. ... p. 507



# Table analytique.

## A.


Aaron, 4.
Abadie, architecte, 42.
abbaye, d'Ainay, 446, 453 ; — d'Aulne, 132, 438 ; — du Bec, 408 ; — de la Boissière, 55 ; — de Bordesholm, 513 ; — de Clairvaux, 84 ; — des Doms, 344 ; — des Dunes à Bruges, 488 ; — de Fulde, 16 ; — de Gand (St-Bavon), 315 ; — d'Hilvoirt, 171 ; — d'Isemburg, 329 ; — de Limoges (St-Martial), 66, 408 ; — du Loroux, 306 ; — de Montmajour, 11 ; — de Parck, 268, 315-318 ; — de Ponsocq, 330 ; — de Reichenau, — de Niederzell, 145 ; — du Ronceray, 53 ; — de Saint-Benoît-sur-Loire, 291 ; — de Saint-Claude, 30 ; — de Saint-Jean-d'Aulph, 438 ; — de Saint-Riquier, 24 ; — de Saint-Savin-sur-Gartempe, 15 ; — de Saint-Victor, 267 ; — de Savigny, 306 ; — de Silos, 512 ; — de Villers, 46, 438, 511 524 ; — de Zwiefalt, 330.
abbayes et monastères de France, 342.
Abbeville, bibliothèque, 21-30.
Abraham, 304.
abréviations latines (lexique d'), 140.
*Académie, des Inscriptions et Belles-Lettres* 57, 140, 230, 325, 407, 497 ; — *royale d'archéologie de Belgique*, 410.
Acérenza, cathédrale, 231, 261.
Achillée, diacre, 8.
Adam, statue, 74.
*Adoration de l'Agneau*, tableau, 411, 412.
Adrien, Ier, 57 ; — (S.), 172, 479 ; — (relique de), 281.
Afrique, inscriptions chrétiennes, 407.
Agathe (Ste), 83.
Agathon (S.), 17.
Agnès (Ste), 83, 85 ; — (sarcophage et reliques de), 168.
Agnolo Taddei, peintre, 200.
*agnus Dei*, 188.
agrafes de manteau émaillées, 143.
Agricola et Vital, martyrs (tombeau d'), 13.
Agnesseau (le chancelier d'), 30.
Aïdin, découvertes, 408.
aigle (icon.), 189.
aiguière oviforme, 324.
Ainay, abbaye, 446, 452 ; — église, 454.
Aix, palais, 409, 500.
Aix-la-Chapelle, dôme, 422 ; — église Ste-Marie, 528.
Alberti, architecte, 420.
Albi, crypte St-Salvius, 10.
Albizo di Piero, sculpteur, 466, 469.
Alençon, croix triomphale, 360, 437.
Alexandre VI, 325 ; — (s.), 458.
Alfred (S.), 142 ; — (sarcophage de), 143.
Allemagne, architecture romane, 328 ; — restauration des anciens monuments, 265.
Alleyras, église, 343.
Allori (L.), peintre, 105.
Allnye (Jean d'), 306.
Almazan, église San Miguel, 345.
Alost, église St-Martin, 168, 244.
Alunno, peintre, 139.
Amand (S.), 19.
Ambrogio (Giov.), sculpteur, 190.
Ambroise, de Loré, 60 ; — (S.), 331 ; — (statue de), 201.
Amédée de Roussillon, év., 31.
*Ami des Monuments (l')*, 261, 418.
Amiens, bibliothèque communale, 339 ; — bureau des finances, 27 ; — cathédrale, 42-45, 70-77, 91-94, 129, 319, 327, 339, 486 et pl. IV ; — église St-Firmin, 73 ; — façade, 76 ; — faune, 129 ; — flore, 76 ; — galerie des Rois, 76 ; — inscription en cuivre, 73 ; — labyrinthe, 73 ; — statuaire, 76 ; — vitraux, 51, 52.
Ammien Marcellin, 59.
amphores romaines, 140.
Amsterdam, Rijksmuseum, 171.
Anastase le Synaïte (S.), 333.
Andrea del Castagno, peintre, 192, 195, 210, 322, 406 ; — del Sarto, peintre, 202, 322 ; — del Verrochio, architecte, 200.
âne (fête de l'), 126.
Angelico (fra), 105, 352, 503.
Angers, cathédrale, 125, 306 ; — chapelle du château, 311, 312 ; — château, 306, 311 ; — clocher St-Aubin, 60 ; — croix d'autel, 477 ; — églises, St-Maurice, 460 ; — St-Serge, 306, 310 ; — de Toussaint, 306, 310 ; — harainier, 125 ; — *monographie de la Cathédrale*, 63 ; — musée St-Jean, 54 ; — tapisseries de l'Apocalypse, 55 ; — tombeau de Malachias IV, 158 ; — verrières, 50-52.
anges musiciens, 172.
Angier (Michel), imprimeur, 25.
Anjou, armes, 54 ; — croix, 55, 306, 312, 313.
Angkor-Thôm, bas-relief du Bayôn, 498.
Angleterre, correspondance, 493.
Anne (Ste), 173, 224, 225.
Annecy, encensoir du XVIIe s., 233.
Annonciation, 297, 464, 484, 495.
Anseremme, camp retranché, époque antéromaine, 234.
Anthyme St-Paul, 93, 214.
antiquités, d'Apulie, 261 ; — chrétiennes, 419 ; — chrétiennes grecques, 507 ; — coptes, 232 ; — guinéennes, 408 ; — judaïques, 261 ; — de Lucanie, 261 ; — pélignienne, 407 ; — suisses, 160.
Antoine, architecte, 409 ; — fondeur, 150 ; (S.) (reliquaire de), 211.
Antonin (S.), 472.
Antonio de Duccio, sculpteur, 209.
Anvers, églises, St-Jacques, St-Paul, 244 ; — musée, 6, 366 ; — peintures murales, 269 ; — *Sainte Barbe* (peinture), 6 ; — Vierge à la fontaine, 7.
apadana, chapiteaux bicéphales, 58.
Apocalypse, 46.
Apôtres (statues d'), 209.
Apulie, antiquités, 261.
*Aquamanile*, 175.
Arbois, église St-Juste, 59.
arc-boutant, 422 ; — brisé, 90 ; — mitré, 155.
archange (statue en or d'), 97.
archéologie 420 ; française, 420.
architectes : Abadie, 42 ; — Alberti, 420 ; — Antoine, 409 ; — Armand, 140 ; — Arnolfo di Cambio, 112, 192, 199, 375, 381 ; — Augé de Lassus, 45 ; — Bailly, 34, 35 ; — Benci di Cione, 381 ; — Bentley (John), 323 ; — Bernard de Soissons, 59 ; — Bernin (le), 319 ; — Bidlake (W.-H.), 428 ; — Billocé, 75 ; — Boeswilwald, 44 ; — Boni, 350 ; — Bramante, 135, 136, 358 ; — Brentano, 321 ; — Brüggeman (Hans), 513 ; — Brunellesco, 138, 192, 199, 208, 320, 381 ; — Carette (J.), 85 ; — Caudron, 45 ; — Castellucci, 524 ; — Chabard, 31 ; — Cheussey, 75 ; — Coomans, 521 ; — De Wulf (Ch.), 167 ; — Didron, 75 ; — Diego de Silve, 345 ; — Duthoit, 45 ; — Dziekoński, 56 ; — Emilio de Fabris, 194 ; — Enrique d'Egas, 345 ; — Flambard (Raoul), 217 ; — Gaddi (Tad.), 381 ; — Garnier (Ch.), 212 ; — Geirnaert (H.), 524 ; — Ghini (Giov.), 199 ; — Giotto, 377 ; — Goethals (Fr.), 244 ; — Grégoire, 428 ; — Guérit, 207 ; — Huot, 283 ; — Jamini (Léon), 413 ; — Joyan, 140 ; — Juan Gil d'Eritañon, 345 ; — Lamperez, 344 ; — Langerock, 356 ; — Le Doux, 499 ; — Lemercier (Jacques), 314 ; — Licot, 44, 85, 524 ; — Liénart de la Réau, 85 ; — Lisch, 75 ; — Maech (Jean de), 489 ; — Marcel, 131, 132 ; — Mattas, 470 ; — Michel Ange, 320, 321 ; — Montereau (Pierre de), 343 ; — Moreau, 158 ; — Mortier (Et.), 167, 244 ; — Nénot (Henri-Paul), 313 ; — Nodet (H.), 70 ; — Orcagna, 199, 208, 381 ; — Pauwels, 353 ; — Pallet, 451 ; — Renaud, 73 ; — Rey (Johannis), 35 ; — Robbia (Luca della), 206 ; — Robert de Luzarches, 73, 75, 76, 93, 95 ; — Roberti (Jean), 254 ; — Romiguière, 32 ; — Ruono da Bergama, 404 ; — Sansovino, 202, 206 ; — Sauvageot, 360 ; — Schmitt (Fr. J.), 513 ; — Sellier, 75 ; — Sinon, 144 ; — Stassin (Jean), 244 ; — Statz, 141, 528 ; — Suisse (Ch.), 397 ; — Sustris (Fréd.), 65 ; — Talenti (Fr.), 199 ; — (Simone), 381, 382, 476 ; — Thomas de Cormont, 73 ; — Valcke (Henri), 525 ; — Van de Kerckhove, 244 ; — Vendrasco, 430 ; — Vérité (Pascal), 153 ; — Villart, 35 ; — Viollet-le-Duc, 156, 213 ; — Ysendyck (van), 84 ; — normands, 214, 215, 217 ; — du XIIIe s. 9.
architecture, antique-romaine, 329 ; — auvergnate, 255 ; — espagnole, 344 ; — française, 213, 217 ; — gothique, 61, 90, 91, 97, 213, 218 ; — militaire, 510 ; — des Osmanlis, 144 ; — religieuse, 153, 421, 459 ; — religieuse américaine, 527 ; — romane, 218, 291 ; — (la beauté en), 41 ; — (étude de l'), 413 ; — (origines de l'), 217.
archives, départementales, 240 ; — de la Drôme, 31, 32 ; — de Florence (de l'État), 159 ; (notariales), 387 ; — de Gand, 411 ; — de la Haute-Marne, 230 ; — de Milan (de l'État), 358 ; 513, — religieuses du pays poitevin, 424 ; — du Rhône, 460 ; — de Venise, 387.
Arditi, orfèvre, 211.
Arenberg (collection d'), 432.
Aretino (Nic.), peintre, 193 ; — sculpteur, 200, 464.
*Argus des Revues*, 148.
Aristote *(lai d')*, 327.
Arles, crypte St-Honorat, 10 ; — mosaïques, 361 ; — palais romain, 361.
Armand, architecte, 140.
armoire, en chêne sculpté, 176 ; — à dossier des bégnines de Gand, 436.
armoiries, de l'abbaye de St-Victor, de Paris, 267 ; — Albert d'Ailly (Henri, Louis d'), 28 ; — Anjou, 54 ; — Barillon d'Amancourt, 27 ; — Biaudos de Cartéja, 28 ; — Créquy (Ant. de), 29 ; — Faure (Fr.), 28 ; — Florence, 187, 183, 388-394 ; — Guy III, Arbaleste, 29 ; — Mery de Vic, 30 ; — Porticelli (Michel), 29 ; — Seguier (Pierre), 30 ; — Trudaine (Ch. Louis de), 30 ; — Vouvray (Jean de), 337.
armures, 336, 338.
Arnolfo di Cambio, architecte, 112, 192, 199-201, 375 381.
Arnould (André), 84, 170.
Arras, fonts baptismaux, 351.
*Ars poetica*, statue en faïence, 484, 485.
art, ancien, 169, 518 ; — arabe, 232 ; — architectural, 329 ; — auvergnat, 34 ; — belge, 414, 520 ; — bourguignon, 34, 438 ; — byzantin, 57, 231, 507 ; — chrétien, 92, 233, 283, 339, 353, 365, 420 ; — copte, 232 ; — flamand, 168, 172, 257, 270, 359, 365, 373, 414 ; — français, 49, 261, 293, 422 ; — gothique, 213 ; — historique, 517 ; — industriel, 423 ; — italien, 57 ; — japonais, 361 ; — lombard, 329 ; — monumental, 402 ; — pictural, 412 ; — plastique médiéval, 419 ; provençal, 34 ; — roman, 148 ; — tournaisien, 257.
*Art sacré (l')*, 351, 424, 512, 529.
*Arte (l')*, 352, 512.

artistes allemands (les), 329.
arts décoratifs, 401.
arum (décor.), 137.
*Ascension*, sculpture de L. della Robbia, 208
Asnières, église, 306.
atelier monétaire du IVe s. 407.
Athéna (statue en marbre blanc d'), 231.
Athéné Pronaia (temple d'), 58.
Athènes, acropole, 487 ; — école française, 58.
Atur, lanterne des morts, 356.
Aubert (David), peintre et calligraphe, 437.
Auch, verrières de la cathédrale, 65.
Augé de Lassus, architecte, 45.
Augustin (S.), 352 ; — (statue de), 201, 234.
Aulne, abbaye, 132, 438 ; — restauration, 132, 135 ; — vues, 132, 133.
Aumale, inscription chrétienne, 407
Auman el-Ghanaim (forteresse de), 341.
Aureli, sculpteur, 83.
Aurillac, art roman, 148.
Austreberte (Ste) (ceinture de), 70.
autel, 114, 196; — astrologique, 230 ; — (dans la liturgie l'), 131 ; — en marbre blanc, 315 ; — peint, 143 ; — portatif, 324 ; — sculpté du XVIe s., 160.
Autun, cathédrale St-Nazaire, 457 ; — fête de l'âne, 127.
Auvillers, croisée d'ogives, 219.
Auxerre, cathédrale, 249 ; — St-Germain, sarcophage dans la crypte, 14.
Auxey-le-Grand, retable du XVe s., 396.
Avançon, inscription de cloche, 149, 152.
Avignon, couvent des Célestins, église ogivale, 167 ; — peintures et fresques, 326 ; — vieux remparts, 356 ; — fresques, 357.
Avila, basilique St-Vincent, 344.
Avioth, tabernacle, 59.
Avisseau (les), céramistes, 481.
Avranches, ancienne cathédrale, 350.

B.

Baalbeck, statue colossale, 58, 140.
Bacci (le R. P. Augusto), 85.
Baccio de Montelupo, sculpteur, 120, 377, 468.
Baeckereel, peintre, 257.
Bagaroual (El), nécropole, 341.
Bague, fondeur, 150.
bague en or, 231.
Bailly, architecte, 34, 35.
Bains, église, 157.
Bakel (Henri de), 416.
baldaquin, 464 et suiv.
Bamba, église, 346.
Bamberg, cathédrale, 160, 514.
Bambi, orfèvre, 212.
Bammatia, statue du Christ, 408.
Bandinelli, sculpteur, 206.
Bannogne et Recouvrance, cloches, 150.
Baouit, antiquités coptes, 232 ; — figure du Christ, fresque copte, 408.
baptême (le), 415.
baptistère de Florence, 106.
Barbares, 20
Barbe (Ste), 6.
Bardini (collection), 324.
Barrard, fondeur, 150.
Barrau (le chne), 54.
Barthélemy (buste-reliquaire de S.), 441, 443.
Bartolomeo della porta (Fra), peintre, 202, 229.
Basceous, pratiques anciennes, 230.
Baseilles, tabernacle en forme de lanterne, 59.
basiliques, à Avila (St-Vincent), 344 ; — Francfort-sur-le-Mein, 514 ; — Kevelaer, 141 ; — Limoges (Saint-Sauveur), 66 ; — Lyon, 445, 449, 452-456 ; — Mayenne, 342 ; — Rome (Ste-Agnès), 168 ; — (Ste-Cécile), 83 ; — (Constantin), 136,
bas-reliefs, funéraires, 257, 258 ; — religieux en albâtre, 57 ; — romains, 331 ; — syrien, 325.
Baugé (relique de la Vraie Croix), 306.
Baugé (Claude), sculpteur, 501.
Bavière, peintures découvertes à la Cour, 64 ; — (vierge vénérée en), 481.
Bayeux, cathédrale, 291, 500 ; — tapisserie, 295, 298, 303, 505, 547.
Bayonne, missel du XVIe s., 408.
Beau (origine du), 420 ; V. Beauté, esthétique,
Beaulieu, anciennes maisons, 57.
Beaumont (Guill. de), év., 306.
Beaune, grisaille, 363 ; — hôtel-Dieu, 396 ; — *Jugement dernier*, 397.
Beauneveu (André), sculpteur, 169.
Beauté (la sphère), 399.
Beauvais, cathédrale, 90, 92, 218 ; — fête de l'âne, 126 ; — vitraux, 51, 52.
Beauzac, église, 157.
Bec (abbaye du), 408.
Becket (Em. Will.) (collection), 323.
Beine, fonts baptismaux, 351, 415.
Beissel (le R. P. Et.), 65.
Belgique, *Commission royale des monuments*, 43 ; — restauration des monuments, 268 ; — tabernacles à tourelles, 59.
Bellefontaine, chapelle, 220.
Bellay (du), château, 409.
Benci di Cione, architecte, 381.
Benedetto da Maiano, peintre, 385 ; — sculpteur, 192, 206.
Benedicta (Ste), 282.
bénédiction, 347.
Bénissons-Dieu, église, 343.
bénitier antique, 70.
Benoit, abbé de Quimperlé, 9 ; — (Camille), 367 ; IX, 287 ; — (s.), 347 ; — (légende de), 304.
Benozzo Gozzoli, peintre, 120, 352, 384.
Bentley (John Franc.), architecte, 323.
Bergame, église Ste-Marie-Majeure, 197.
Berlin, musée, 235, 259, 269, 412, 514 ; — voyage numismatique, 57.
Bernard (S.) (chasuble de), 62, 435.
Berne, vitrail, 340.
Bernin, sculpteur, 324.
Berthelé (Jos.) 152, 240, 241.
Besançon, crypte St-Ferréol, 10.
Besmond, cloche, 240.
Besné, crypte, 13.
bestiaire du moyen âge, 238.
Bethune (Mgr Fr.), 5 ; — le bon, 243 ; — (lame funéraire du), 527, 528.
Betti (Franc.), orfèvre, 115.
Betto de Geri, orfèvre, 104.
Beuron (école de), 261.
Beweastle (croix de), 336.
Biandos de Castéja (armes des), 48.
Bible, illustrée du XIIe s., 477, *des pauvres*, 407.
bibliothèque, à Abbeville, 21-30 ; — Amiens (communale), 330 ; — Bruxelles (de Bourgogne), 413 ; — École des Chartes, 54 ; — Florence, 191, 105 ; — Munich, 159 ; — Nationale, 497 ; — Orléans (du séminaire), 325 ; — Plaisance, 527 ; — Rome (du Vatican), 48 ; — Ronceray, 53 ; — Valence, 31.
Bicci (Laurent), peintre, 200, 205, 210.
Bickel (Louis), nécrologie, 270.
Bidlake (W. H.), architecte, 428.
Bie (de), 85.
*Bien public (le)*, 85.
Biesmerée, tombes franques, 234.
bijoux mérovingiens, 141.
Billoré, architecte, 75.
Bilson (John), 213, 223.
Binche, collégiale St Ursmer, 167, 356 ; — hôtel de ville, 356 ; — verrières, 107.
Biraghi (Mgr), 273.
Blaise (S.), 281.
blanc, couleur liturgique, 46-48.
Blanchefosse, cloche, 240.
Blandine (Ste), 452, 453.
Blès, peintre, 368.
Boeswilwald, architecte, 44.
Bogaerde (baron vanden) (collection du), 170.
Bogards (communauté des), 444.
Bois-le-Duc, cathédrale, 171.
Boisserée (les frères), 66 ; — (Sulpice), 89, 90, 92, 94, 97.
Boissière (la), abbaye, 54, 55 ; — chapelle de la vraie Croix, 306-309 ; — château, 55 ; — confrérie de la vraie Croix, 54 ; — relique de la vraie Croix, 55.
boîte, en or, 332 ; — orientale en plomb, 501.
Bologne (Jean), sculpteur, 472.
Bologne, 101 ; — tombeau des martyrs Agricola et Vital, 13.
Boni, architecte, 356.
Boniface VIII, 419, 470 ; — (inventaire de), 226 ; — (statue de), 202.
Bonnefontaine, cloche, 240.
Bordeaux, crypte de St-Fort, 458 ; — de St-Pierre 20-24 ; — de St-Sernin, 12 ; — (épées de), 336 ; — monuments funèbres, 501 ; — sarcophage de S. Fort, 14.
Bordesholm, abbaye, 513.
Bordi, château, 527.
Boscherville, église, 214, 216.
Boscoreale, vases aux squelettes, 498.
Botticelli, peintre, 105, 180, 527.
Bougrara, fouilles, 58, 168 ; — monuments antiques, 58.
Bouillet (A.), 67.
Bourges, cathédrale, 45, 91, 92, 248-250, 320, 422 ; — vitraux, 49, 50.
Bouts (Th.), peintre, 171.
Bracken, fresques, 525.
Braibart (Jacques), sculpteur, 259.
Bramante, architecte, 135, 136, 358 ; — peintre, 358.
Braun (le R. P.), 46.
Brentano, architecte, 321.
Brescia, lexique d'abréviations latines, 140.
Bretagne, écusson, 25.
bréviaire, 25, 20.
Brewer (W. H.), 313.
Brione-Versarka, autel sculpté, 160.
Briosco, sculpteur, 324.
Broehon, vitraux, 364.
broderies, antiques, 117 ; — à Bruges, 436.
bronzes du XVIe s., 323.
Bronzino, sculpteur, 324.
Brou, église, 424 ; — stalles, 424 ; — vitraux, 424.
Bruges, 420, abbaye des Dunes, 488 ; — cathédrale, 256 ; — congrès d'archéologie, 410 ; — congrès de musique sacrée, 359, 430 ; — (école de peinture de), 351 ; — église N.-D., 167 ; — exposition d'art ancien, 169, 434, 518 ; — des primitifs flamands, 270, 350, 365, 506 ; — façades antiques, 488, 492 ; — Grunthuuse, 431, 488 ; — hôtel de ville, 489 ; — musée, 366 ; — peintures de Van Eyck, 5 ; du XVe s., 261 ; murales, 167 ; — porte des Baudets, 269 ; — tableaux, 123.
Brüggemaan (Hans), peintre, 513.
Bruisset (Colard), maître-maçon, 73.
Brune (P.), 132.
Brunellesco, architecte, 192, 199, 208, 320, 381 ; — sculpteur, 115, 138, 464.
Brunswick, voyage numismatique, 58.
Bruxelles, bibliothèque de Bourgogne, 413 ; — buste en terre cuite, 498 ; — congrès d'architecture de 1897, 42 ; — école St-Luc, 437 ; — église du Sablon, 268 ; — hosties miraculeuses, 398 ; — musées royaux, 505 ; — restauration d'églises, 84 ; — sacristie de N.-D. du Sablon, 43 ; sculpture de Van der Weyden, 259 ; — tabernacle d'or, 398.
Bruyn (Barth.), peintre, 61, 143.
Brykczynski (A.), 56.
buisson ardent (le), 4.
Bullant (Jean), maître-maçon, 73.
*Bulletin, de l'Académie royale d'archéol. de Belgique*, 43 ; — *de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, 261 ; — *des métiers d'art*, 353.

Buono da Bergamo (Bart.), archit., 404.
Burgos 273, cathédrale, 508 ; — voûte ajourée, 341
buste d'enfant, 158 ; — reliquaires, 441 ; — en terre cuite, 498.
Byggiano, sculpteur, 192.

C.

cachet d'oculiste romain, 407.
Cadillac, château, 501.
Caen, église St-Etienne, 213-216 ; — hôtel de ville, 84 ; — Trinité, 266 ; — voûtes sexpartites, 214.
Cahier (C. P.), 403, 478.
Cahors, porche, 297.
Calixte, 18, 53 ; — II, 54.
calvaire allemand, 256.
Cambrai, chapelle Notre-Dame, 53 ; — chronique de, 289 ; — fonts baptismaux, 351 ; — histoire artistique de la cathédrale, 53.
camée, byzantin, 333 ; — du Jura, 407.
campanaire (art), V. cloche.
campanile de Venise, 420, 430.
Campione, fresques du XIVe s., 507.
canal de Salomon, 140.
Candido le Flamand. (*Voyez* De Witte.).
canette en bronze, 175.
canthare en terre cuite, 498.
Capétiens (époque des), 15.
*capitolium*, 53.
Carcassonne, verrières, 51.
Carette (J.), architecte, 85.
carillon antique, 85.
Carondelet (Jean) (mausolée de), 255.
carreaux, en terre cuite, 499 ; — vernissés, 499.
Carthage, dé à jouer prismatique, 230 ; — découvertes, 407 ; — fouilles, 408, 497 ; — sarcophage en marbre blanc, 231 ; — statue de femme, 231.
Casier (J.), peintre, 85, 167, 356, 431.
cassette émaillée, 324.
Cassien (le moine), 278 ; — (S.) (tombeau de) 281.
Castelluci, architecte, 524.
Castor (S.) (statue de), 474.
catacombes, 7, 9, 18, ; — de la Gaule chrétienne, 17, 278
Cataldo (S.), 321.
cathédrale, d'Acerenza, 350 ; — Aix-la-Chapelle, 322 ; — Amiens, 44, 45, 70, 91-94, 129, 320, 327, 339, 486 ; — Angers, 50-52, 62, 125, 306 ; — Auch, 52 ; — Autun, 457 ; — Auxerre, 51, 249 ; — Avranches, 350 ; — Bamberg, 160, 514 ; — Bayeux, 291, 500 ; — Beauvais, 51, 52, 90-92, 218 ; — Bois-le-Duc, 171 ; — Bourges, 45, 91, 92, 248, 250, 320, 422 ; — Bruges, 256 ; Burgos, 341, 308 ; — Cambrai, 53. ; — Carcassonne, 51 ; — Châlons, 425 ; — Chartres, 7, 57, 92, 320, 324, 486, 500, 511, 513 ; — Clermont, 51 ; — Cologne, 52, 89 98, 266, 514 ; — Compostelle, 291 ; — Coutances, 51, 216, 249 ; — Cuenza, 346 ; — Durham, 215-221 ; — Evreux, 41, 51-52 ; — Florence, 186, 198-205 ; — Fribourg en Brisgau, 320, 417 ; — Gand, 43, 241-243 ; — Grenade, 345 ; — Grenoble, 41 ; — Langres, 363 ; — Laon, 44, 51, 221, 320 ; — Limoges, 36, 37, 52 ; Lisieux, 51 ; — Lyon, 51, 457 ; — Magdebourg, 159 ; — Mans, 42, 50, 51, 245, 320, 343, [illegible] ; — Metz, 52, 265 ; — Milan, 319, 513 ; — Moulin, 235 ; — Nantes, 460 ; — Narbonne, 51 ; — Noyon, 51, 220, 320 ; — Orvieto, 352 ; — Pampelune, 508 ; — Paris, 51, 248, 319, 422, 486 ; — Plaisance, 346 ; — Poitiers, 51, 320 ; — Puy, 36, 37, 153 ; — Quimper, 52 ; — Reims, 51, 52, 59, 91, 92, 129, 320, 486 ; — Rodez, 41 ; — Saint-Claude, 130 ; — Séez, 51, 250 ; — Senlis, 129 ; — Sens, 51-52 ; — Séville, 320, 345 ; — Silos, 334 ; — Soissons, 51, 320 ; — Strasbourg, 52, 59, 159, 265 ; — Tarente, 329 ; — Tolède, 248, 345, 422 ; — Toulouse, 291, 292, 334 ; — Tournai, 42, 258, 422 ; — Tours, 51, 52, 320, 486 ; — Troyes, 51, 52, 84 ; — Valence, 31, 157 ; — Vannes, 41 ; — Vienne, 320 ; — Westminster, 323, 526 ; — Ypres, 61.
cathédrales (faune des), 128 ; — (grandeurs des principales), 200 ; — (monographie des grandes), 70, — gothiques, 319 ; — (isolement des), 319.
Catherine (Ste), 324 ; — (statue de), 169.
Caudron, architecte, 45 ; — (Th.), sculpteur, 75.
Caumont (de), archéologue, 293.
Cavallini, peintre, 239, 322.
Cavendish (trésor de la famille), 493.
Cécile (Ste) (sarcophage de), 16 ; — (statue de), 83.
ceintures, d'or, 70 ; — de saintes, 70.
Cène (ste), 256.
Cellini (Benv.), peintre, 197, 201.
Cent-Fontaines, tombes franques, 234.
céramique religieuse, 481.
*cercle archéologique de Termonde*, 60.
Chabeuf (H.), 321, 364, 397, 398, 487, 529.
Chabord, architecte, 32.
Chabouillet (les), menuisiers-sculpteurs, 501.
Chaffre (S.) (buste de), 343.
chaise sculptée du XVIe s., 176.
Chaise-Dieu (tapisserie de la), 407.
Châlons-sur-Marne, cathédrale, 415 ; — cuve baptismale, 351, 415 ; — fouilles, 325 ; — puits, 325 ; — *Semaine religieuse*, 351.
Chamalières-sur-Loire, bénitier antique, 70 ; — Coq de clocher en bronze, 70 ; — église, 70-72, 157 ; — peintures murales, 70 ; — porte du XIIe s., 70.
Champigny-sur-Vendre, tombeau et statue d'Henri de Bourbon, 419.
Chanac (tombeau du cardinal), 66.
chandelier à sept branches, 143.
chant sacré, 431.
Chanteuges, église, 155, 158.
Chantilly, livre d'heures, 261 ; — sacramentaire de Lorsch, 330.
chapelle, de l'ancien hôtel-Dieu à Issoudun, 317 ; — Joursac, 343 ; — Rome (sixtine), 85 ; — Saint-Laurent (M. Geoffroy), 53 ; — Savigny, 500 ; — Tours (Dames blanches), 482 ; — Verrey-sous-Drée, 398 ; de la Vraie Croix à la Boissière, 306.
chapiteaux, ornés d'animaux, 249, 304, 305, 343 ; — antiques, 38, 39 ; — bicéphales, 58 ; — au Mans, 249 ; — romans, 38, 154, 500 ; — sculptés, 2, 3, 295-302 ; — du XIIe s., 243.
*Characteristischen Unterschiede der Brüder Van Eyck (die)*, 1.
Chardigny, sculpteur, 409, 500.
chariot d'Or, 67.
Charlemagne, 281, 283 ; — (évangéliaire de), 21.
Charles, V, 23, 66 ; — IX, 67 ; — d'Anjou, 380 ; — le Simple, 67 ; — le Téméraire (reliquaire de), 434 ; — Borromée (S.), 229.
Charly-sur-Marne, cloche, 240.
Chartres, cathédrale, 7, 92, 320, 334, 486, 500, 511, 523 ; — crypte, 7 ; — puits sacré, 19 ; — sanctuaire N.-D. de Dessous-Terre, 7 ; — vierge noire, 7 ; — vitraux, 49-52, 57.
châsse, de cuivre, 501 ; — émaillée du XIIIe s., 175 ; — du XIIe s., 501.
Chastel, sculpteur, 409.
*Chasteté (Triomphe de la,)* tableau, 237.
chasuble flamande, 173.
château, à Angers, 306, 311 ; — du Bellay, 409 ; — Boissière, 55 ; — Bardi, 527 ; — Brochon, 364 ; — Cadillac, 501 ; — Clemoutzi, 231 ; — Clèves, 60 ; — Cochem, 266 ; — Coulanges les-Royan, 85 ; — Dachau, 65 ; Frausnitz, 65 ; — Fresnay, 60 ; — Gand (Steen), 82 ; — (des comtes), 82, 356 ; — Heeswijk, 170 ; — Heidelberg, 266 ; — Karlstein, 266 ; — Kempen, 141 ; — Landshut, 64, 65 ; — Madrid, 499 ; — Milan, 357 ; — Polignac, 344 ; Schleissheim, 64 ; — Stolzenfels, 266 ; — Verray-sous-Drée, 398 ; — Versaille — 499 ; — Vincennes, 52.
Château-Gontier, cérémonial, 53.
Château-Porcien, cloches antiques, 149, 151, 152.
Chatsworth, sacre de S. Thomas de Cantorbéry, 6.
Chaudière (Guill.), imprimeur, 26.
chemin de croix en faïence, 485.
Cherisé, cuve baptismale à deux cuvettes, 256.
Cheussey, architecte, 75.
Chevalier (Ét.) (livre d'heures de), 216.
Chevresson, fondeur, 150.
Childéric (fibule de), 435.
Christ, adolescent, 168 ; — au temple, 297 ; — crucifixion, 57, 304, 505 ; — en croix, 206, 230, 503 ; — fuite en Egypte, 297 ; — incarnation, 48 ; — qui parla à S. François, 504 ; — (représentation du), 408, 416 ; — (statue du), 408 ; — vie, 65.
Christophe (S.) (statue de), 500.
chroniques, de Cambrai, 289 ; — de Corbie, 73 ; — Corneille de Zantfliet, 416 ; — des Frères gris d'Ypres, 2 ; — du Hainaut, 437 ; — de St-Bénigne de Dijon, 14.
Chrysante (S.), 281.
Chypre, céramiques primitives, 58.
ciboire, en argent, 212 ; — en vermeil émaillé, 324.
*ciborium* d'or (murène), 21-23.
Cimabué, peintre, 412, 513.
cimetières, francs, 234 ; — romains, 10.
Cione (Andrea), orfèvre, 114.
Circoncision (fête de la), 126.
Citeaux (ordre de), 306.
Ciuñagni, sculpteur, 201, 206.
Clairvaux, abbaye, 84 ; — grille en fer forgé, 84.
clefs (collection de), 175 ; — de voûtes armoriées, 312, 341.
Clément, vitrier, 49 ; — VI, 326.
Clemoutzi, château, 231.
Clermont, coffret runique, 336 ; crypte St-Vénérand, 10, 458 ; — vitraux, 51.
Clèves, château, 60 ; — couvent de franciscains, 60 ; — stalles du XVe s., 60.
cloche, à Avançon, 149, 152 ; — Bannogne et Recouvrance, 150, 152 ; — Besmond, 240 ; — Blanchefosse, 240 ; — Bonnefontaine, 240 ; — Charly-sur-Marne, 240 ; — Château-Porcien, 149, 151, 152 ; — Condé-lez-Herpy, 150, 151 ; — Erly, 151 ; — Etréaupont, 240 ; — Gomont, 152 ; — Hannogne, 152 ; — Hauteville, 150 ; — Herpy, 150, 151 ; — Inaumont, 149, 152 ; — La Selve, 152 ; — Launstroff, 151 ; — La Val Roy, 149 ; — Liart, 240 ; — Mont-Saint-Jean, 240 ; — Ramecourt, 152 ; — Rilly-la-Montagne, 150 ; — Rumigny, 240 ; — Saint-Fergeux, 149, 151 ; — Saint-Loup en Champagne, 150 ; — Saint-Quentin-le-Petit, 150 ; — Seraincourt, 150 ; — Sevigny Waleppe, 150 ; — Son, 149 ; — Taizy, 149.
clocher, à Angers, 60 ; — Evron, 68 ; — Limoges, 157 ; — Puy, 157 ; — octogone, 60 ; — roman, 155 ; — Valence, 31, 32, 34.
cloîtres de Parck, 316.
Cloquet, (L.) 45, 70, 77, 82, 135, 156, 153, 158, 253, 255, 259, 318, 339, 340, 343, 346, 347, 350, 402, 410, 419, 420 423, 492, 508-512.
Clotaire II, 67.
Cloud (S.) (reliques de), 9 ; — tombeau, 9.
clous de la passion, 478, 510.
Clovis (baptême de), 486.
Cluny, musée, 478 ; — palais des thermes, 140
Cnosse, palais, 230.
Cochem, château, 266.
Cochois (les), fondeurs, 150.
*Codex aureus*, 159.
coffret, byzantin du VIIIe s., 515 ; — runique, 336.
Colines (Simon de), imprimeur, 25.

collégiale, de Binche, 167, 356 ; — Hal, 431 ; Huy, 243 ; — Mons, 167 ; — Nivelles, 85, 523 ; — Soignies, 524 ; — Termonde, 60 ; — Tongres, 243.
Cologne, cathédrale, 89 - 98, 266, 514 ; — chœur, 93, 94 ; — flore, 96, 97 ; — verrières, 52.
colombe (icon.), 329.
Colomban (S.), 336.
Combarelles, grottes, 232, 407.
Côme, église St-Abbondio, 329.
*Comité des travaux historiques*, 59.
*Commission, royale d'art et d'archéologie (Bulletin de la)*, 60 ; — *du Vieux Paris*, 267 ; — *du Vieux Toulouse*, 234.
complémentaires (lois des), 401.
Compostelle, église St-Jacques, 291 ; — orfèvrerie, 337.
Concorde Panthée (statue colossale de la), 58.
Condé-lez-Herpy, cloches, 150, 151.
*Confession*, 10.
confessions italiennes, 13.
congrès, d'archéologie de Bruges, 359 ; — d'architecture de Bruxelles de 1897, 42 ; — historique de l'art à Innspruck, 270 ; — international des architectes à Paris, 270 ; — marial de Fribourg, 511 ; — de musique sacrée à Bruges, 359 ; — des sciences historiques de Rome, 140 ; — des sociétés savantes de Paris, 499.
Conques, abbaye, 69 ; — coffret de cuir, 69 ; — collection Delabar de Savignac, 68 ; — église Ste-Foy, 291, 292 ; — (sculpture de l'), 68 ; — vitraux, 68, 339.
Constantin (monnaies de), 57 ; — (siècle de), 10.
Constantinople, mosquée Sulemanié, 144 ; — musée, 140, 144, 408.
constructeurs, modernes, 43 ; — du moyen âge, 223.
Coomans, architecte, 521.
Copenhague, peintures d'Hubert Van Eyck, 6.
coq de clocher du XII^e s., 70.
Corbie (chronique de), 73.
corne de bouquetin en bronze, 58.
Cornelis (Alb.), peintre, 123, 366.
Cornet de Coupel (le ch^ne), 74, 75.
Corneto, statues antiques, 498.
corporations (institution des), 236.
correspondance, Angleterre, 322, 493 ; — Bar-le-Duc, 137 ; — Italie, 137, 228, 321, 403, 495 ; — Nancy, 403 ; — St-Seine-l'abbaye, 321 ; — Varsovie, 56.
Corsini (Pietro) (mausolée de), 192.
Cosimo Roselli, peintre, 229.
Coulanges-lez-Royan, château, 85.
couleurs liturgiques (changement des), 46, 414 ; — (rythme des), 401 ; — (symbolisme des), 46.
coupe, en ivoire, 505 ; — d'or, 67.
Courajod (L.), 291.
couronne, de cuivre, 399 ; — de lumière du XV^e s. 175.
Courtrai, autel en marbre sculpté, 85 ; — église Notre-Dame, 85, 243 ; — rue J. Bethune, 269 ; — statue de Ste Catherine, 169.
Coussemaker (de), 67.
Coutances, cathédrale, 216, 249 ; — verrières, 51.
couverture de graduel en ivoire, 271.
Crantz, imprimeur du XV^e s., 314.
Crespin (A.), 82.
Crète, fouilles, 230.
Creully, voûtes sexpartites, 214.
Cristus (Pierre), peintre, 5, 137, 370.
croisées d'ogives, 213, 218.
croissant, dans la symbolique chrétienne (le), 59 ; — (sceau de l'Ordre du), 403.
croix, d'Anjou, 55, 306, 312, 313 ; — en argent repoussé, 432 ; — d'autel, 477 ; — à Newcastle, 336 ; — à Rutwell, 336 ; — de chasuble, 174 ; — de cuivre, 407 ; — à Gosforth, 336 ; — de Halton, 335 ; — de Lorraine, 306 ; — mérovingienne, 477 ; — (Ordre de la), 54, 306 ; — processionnelle, 59, 142 ; — reliquaire, 175 ; — (relique de la vraie), 55, 306, 311 ; — (triomphe de la), 360, 437 ; — à Villabertran, 334 ; — à Walcourt, 434 ; — pectorale, 477.
Cronaca, peintre, 197, 201.
crosse épiscopale du XIII^e s., 435.
crucifiement (le), 57, 304, 505.
*crucifix (le)*, 503.
cryptes (origines des), 7.
Cuença, cathédrale, 345.
Cuthbert (translation des reliques de S.), 216, 220.
cuve baptismale antique, 351.
Cyr, (S.), 7.
Cyranides (vestiaires des), 248.

## D.

Dachau, château, 65.
dalles funéraires, 520.
dalmatiques italiennes du XVI^e s., 174.
damier en ivoire, 230.
Dampierre-de-l'Aube, église, 501.
danse des morts, 498.
Dante, 102, 105, 108, 194, 38 ; — *et son poème* (peinture), 194, 195.
Daret (Jacques), peintre, 257.
Darie (Ste), (reliques de), 281.
David, 172 - 175 ; — (statue de), 209.
dé à jouer prismatique, 230.
décor (éléments d'un), 401.
décoration végétale, 95.
découvertes, à Aidin, 408 ; — Arles, 361 ; — Carthage, 407 ; — Fontignano, 85 ; — Louvain, 168 ; — Milan, 168, 357 ; — Montcherand, 357 ; — Roanne, 407 ; — Sainte-Colombe, 140 ; — Timgad, 168 ; — Utique, 407 ; — Vaucluse, 140.
Degroud, serrurier, 84.
Debio, 219.
Dei (Giov.), orfèvre, 117.
Delabar de Savignan (collection de tapis), 68.
Delphes, fouilles, 58.
Delvaux (Laurent), sculpteur, 245.
Denderleeuw, église, 524.
Denis (S.), 289, 449.
dentelles, du XVI^e s., 175.
Déols, crypte de St-Ludre, 13 ; — de St-Lusor, 20.
Dessange, sculpteur, 132.
De Vriendt (Alb.), peintre, 167 ; — (Julien), peintre, 167.
De Wulf (Ch.), architecte, 167.
Didron, architecte, 75, 321, 478, 529. — Nécrologie, 361.
Digo de Siloé, architecte, 345.
Dijon, chronique de St-Bénigne, 14 ; — crypte de St-Bénigne, 10, 14, 15, 408 ; — musée, 398, 438, 526 ; — vitraux, 362.
dinanderies du XII^e s., 505.
Dinant, hôtel des postes, 353 ; — cuve baptismale à deux cuvettes, 256.
diptyque, consulaire, 272 ; — en ivoire du XIV^e s., 173.
Dol, vitraux, 362.
Domenico di Michelino, peintre, 195.
Dominique (S.) (ceinture de), 70.
Doms, abbaye des, 344.
Donatello, peintre, 105, 106, — sculpteur, 159, 201, 206, 208, 324, 460 - 475.
dossale d'autel, 114.
Doudrewicz (l'abbé), 56.
Doue, église, 155.
Dougga, fouilles, 140.
Drausin (S.) (tombeau de), 16.
Dresde, statues antiques, 498.
Dreux, église St-Pierre, 511.
Drôme, archives, 31 - 32.
Drubeck, église abbatiale, 329.
Dubois Robert, fondeur, 150.
Duccio, peintre, 337, 513.
Dufraine (Ch.), statuaire, 526.
Dufresne (Pr.) (le ch^ne), 24.
Dujardin (Guill.) sculpteur, 259.
Dunières, église, 158.
Dupré (Jehan), imprimeur, 23.
Durand (Dom), 2, 5, 46, 47, 70 - 76.
Durandal, 43, 82.
Duravel, église, 17 ; — sarcophage en marbre, 17.
Durham, cathédrale, 215, 221.
Durer (Alb.), peintre, 160, 235.
Duthoit, architecte, 45 ; — (les frères), sculpteurs, 75.
Dziekouski, architecte, 56.

## E.

eau (symbolisme de l'), 18.
Ecly, clocher, 151.
école, bénédictine de peinture, 348 ; — brugeoise de peinture, 351, 359, 413 ; — flamande de peinture, 493, 518 ; — française de peinture, 367 ; — néerlandaise de peinture, 359 ; — St-Luc, 437 ; — scaldisienne de sculpture, 257 ; — tournaisienne de sculpture, 257.
écriture mérovingienne, 335.
Edda (mythologie figurée de l'), 335.
édifices, historiques, 423 ; — religieux (conservation des), 233 ; — romans espagnols, 344.
Egbert de Trèves (psautier de), 320.
Eglise (usages de l'), 46 ; — copte, 232.
église, à Ainay, 454 ; — Allegras, 343 ; — Almazan, 345 ; — Alost, 168, 244 ; Amiens, 70 ; — Angers, 306, 310, 460 ; — Anvers, 244 ; — Arbois, 59 ; — Asnières, 306 ; — Avrey-le-Grand, 396 ; — Avignon, 167 ; — Bains, 157 ; — Bamba, 346 ; — Beauzac, 157 ; — Bellefontaine, 220 ; — Bénissons-Dieu, 343 ; — Bergame, 197 ; — Boscherville, 214, 216 ; — Brou, 324 ; — Bruges, 167 ; — Bruxelles, 244, 268 ; — Caen, 213, 216 ; — Chamalières-sur-Loire, 70, 157 ; — Chanteuges, 155, 158 ; — Chartres, 7 ; — Chaumont, 409 ; — Côme, 329 ; — Conques, 291, 292 ; — Courtrai, 85, 243 ; — Dampierre de l'Aube, 501 ; — Denderleeuw, 524 ; — Dijon, 408 ; — Dours, 155 ; — Dreux, 511 ; — Drubeck, 329 ; — Dunières, 158 ; — Emmerich, 60, 61 ; — Essen, 143 ; — Florence, 186, 188, 196, 205, 229, 310, 374 — Fontevrault, 84 ; — Fresnay, 59 ; — Frose, 329 ; — Gand, 42, 244 ; — Gernrode, 329 ; — Gerone, 346 ; — Goes, 244 ; — Gouda, 82 ; — Grenoble, 10 ; — Groningen, 329 ; — Hock-Elten, 61 ; — Halberstadt, 329 ; — Huysburg, 329 ; — Isemburg, 329 ; — Joncheret, 511 ; — Kempen, 141 ; — Koekelberg, 353 ; — Langeais, 59 ; — Lausas, 243 ; — Lavandieu, 158 ; — Legnano, 139 ; — Lenay, 214 ; — Libin, 85 ; — Lierre, 526 ; — Limoges, 66 ; — Lisieux, 84 ; — Louvain, 358 ; — Lyon, 450 - 452 ; — Mans, 152 ; — Marolles-en-Brie, 220 ; — Marseille, 278 ; — Metz, 159 ; — Milan, 276 ; — Monastier, 155, 158, 343 ; — Monistrol, 344 ; — Montpensier, 240, 255 ; — Munich, 65 ; — Neuville, 50 ; — Nouaillé, 15 ; — Oberzell, 145 ; — Palerme, 197 ; — Pamele, 42 ; — Paris, 85 - 91, 92, 220 ; — Périgueux, 42 ; — Pierre en Bresse, 409 ; — Polignac, 156, 158, 344 ; — Pontoise, 220 ; Prague, 56 ; — Quedlimbourg, 328 ; — Reichenau-Niederzell, 145 ; — Retournac, 158, 344 ; — Riotort, 158 ; — Rome, 10, 57, 135 ; — Ronceray, 53 ; — Rouen, 14, 91, 92 ; — Sables d'Olonne, 266 ; — Sail-sous-Couzan, 343 ; — St-Antoine, 251 - 254 ; St-Benoît-sur-Loire, 291 ; — St-Emilion, 7 ; — Sts-Foy et Sulpice, 158 ; — St-Gilles, 231 ; — St-Jean Lachalm, 157, 344 ; — St-Julien-Chapteuil, 158 ; — Ste-Marie de Chazen, 344 ; — St-Michel-d'Aiguilhe, 155 ; — St-Nizier de Fornas, 344 ; — St-Paulien, 158 ; — St-Rambert-sur-Loire, 344 ; — St-Romain le Puy, 343 ; — St-Rozières, 157 ;

— St-Sauveur en Rue, 155 ; — St-Seine-sur-Vingeanne, 363 ; — Salzbourg, 513 ; — San Tome de Soria, 346 ; — Schœppingen, 514 ; — Sienne, 384 ; — Steynockerzeel, 85 ; — Tarasa, 346 ; — Toulouse, 506; Tournai, 243, 422 ; — Tournus, 18 ; — Trèves, 17, 451 ; — Velay, 70 ; — Venise, 360, 430 ; — Xanten, 61 ; — Ypres, 3, 5.
églises rurales (mobilier des), 501.
Égypte chrétienne (archéologie de l'), 341.
Eichstadt, coutumes liturgiques, 48.
Éléonore d'Aquitaine (tombeau d'), 84.
Ellwangen, coutumes liturgiques, 48.
Éloi (S.), 465 ; — (sacre de), 257.
émaillerie, à Bruges, 435 ; — mosane, 433.
emblèmes, 389.
Émilien (S.), 290.
Emmerich, croix triomphale, 60 ; — église St-Martin, 60; — de Ste-Aldegonde, 61 ; — fonts baptismaux, 60 ; — image de St-Christophe, 60 ; — stalles, 60.
encensoir du XVIe s., 233.
*Encolpia*, 477.
encrier antique, 230.
Engelberg (école de miniature d'), 160.
Engelorechtz (Cornelis), peintre, 171.
enluminеurs du XVe s., 235.
enluminure (art de l'), 330.
Ennemond (S.), 451.
Enrique d'Egas, architecte, 345.
enseignes en fer forgé, 176.
Entre-Sambre-et-Meuse, industrie métallurgique sous les Romains, 234.
épigraphie campanaire ardennaise, 149.
Épine (reliquaire de la ste), 143.
Épipode (S.), 458.
escaliers, 429.
escarboucle fleurdelisée, 268 ; — caractéristique de S. Victor, 403.
Espagne, monuments, 340, 344.
Espinay (d'), 53, 54.
Essen, église, 142 ; — Munster, 142 ; — trésor, 143 ; — usine Krupp, 142.
esthétique (l') 399.
Étienne (S.), 432 ; — statue, 464, 465, 469.
Étréaupont, cloche, 240
Eugène IV, 191, 419, 420, 444.
Euripide (bas-relief d'), 408.
Eusèbe, 447, 452.
Eusébie (Ste) (tombeau de), 281.
évangéliaire, de Charlemagne, 21 ; — de Noyon, 490 ; — (couverture d'), 68.
Ève, statue, 74.
Évreux, cathédrale, 41 ; — vitraux, 51, 52.
Evron, clocher, 60.
exposition, d'art ancien à Bruges, 169, 431, 518 ; — de l'art et du culte de Marie à Fribourg, 511 ; — des maîtres flamands à Bruges, 270, 359, 365, 506 ; — de portraits historiques à Londres, 169 ; — rétrospective de Liége, 236.
Eyck (van) (les frères), 1, 411, 412 ; — (Jean), 1, 5, 6, 366, 369, 410, 413 ; — (dernière peinture de), 1-6 ; — (Hubert), 6, 371, 411.
Eyne, reliquaire byzantin, 232.

## F.

Fabris (G. de), architecte, 320.
faïence, architecturale, 409 ; — artistique, 485.
Farcy (L. de), 52, 54, 63, 125, 313.
Fare (Ste), 233.
Faremoutier, vitrail, 233.
Farnèse (Pietro), 192 ; — (statue de), 220.
Farnier (Fr.), fondeur, 150 ; — (Cl.), 151 ; — Bulteau, 151.
Fatigati (D. Enrique Serrano), 85.
faune des cathédrales, 128.
Félix, Clément, 126 ; — (S.), (relique de), 526 ; — le peintre, 8.
*Fenestella*, 11-13 ; — *confessionis*, 83,
fenestrages gothiques, 134, 582.
Fennebresque (Juste), 486.
Ferdinand II (portrait de), 137, 138.
Ferrare, galerie Galeazzo-Massari, 321.
ferronnerie, 435.
Ferrucci (Andrea), sculpteur, 192 ; — (Simone), sculpteur, 467.
Ferryville, mosaïques, 407.
fibules de Childéric, 435 ; — franques, 410 ; — gauloises, 141.
Fierens-Gevaert, 43, 82.
Fiesole, 99.
Figuig, inscriptions rupestres, 498.
Firmin le confesseur (reliques de S.), 73.
Firminius (S.), 145.
flabella, 511.
Flambard (Raoul), architecte, 217.
*Flandria illustrata*, 5.
flèche, en charpente, 31, Pl. IV; — en pierre, 42.
Flémalle (le maître de), 514.
Fleury, 127 ; — (abbaye de), 291.
flore ornementale, 95, 97.
Florence, *Académie de la Crusca*, 100 ; — *Annonciation*, 191 ; — archives notariales, 387 ; — armoiries, 187, 188, 189, 388-394 ; arte della lana, 188-200 ; — la calimala, 106, 180, 189 ; — arti, 99, 186, 374, 463 ; arts majeurs, 103, 463 ; — arts mineurs, 103 ; — baptisteres, 106, 107, 109, 167, 228 ; — bibliothèque, des chanoines, 191 ; — Riccardiane, 195; — cantoria, 203, 206 ; — cathédrale, 186-205, 319, 320, 381 ; — cinquantième anniversaire du couronnement de la Vierge, fresque, 415 ; — compagnie des Landesi, 377 ; — couronnement de la Vierge, 190 ; — dossale en argent, 114 ; — fête de S. Jean, 118, 122 ; — fonts baptismaux, 115, 116 ; — frères servites, 191 ; — fresques, 195, 391; — de Cavallini, 239 ; — en grisaille, 322, 406 ; — galerie des offices, 137; — Guelfes et Gibelins, 101, 469, 470 ; — Lion de Florence, 375, 469, 470 ; — loggia du Bigallo, 391 ; — maison des Alighieri, 524 ; — manuscrits, 192, 195; — monnaies en cours, 390 ; — du moyen âge, 187 ; — mosaïques, 205 ; — du XIIIe s., 110, 112, 117 ; — musée, 69 ; — du Bargello, 117 ; — du dôme, 199, 201, 473 ; — Or san Michele, 229, 374, 386; — Ordre des Jésuites, 384 ; — des Servites, 377 ; — palais de la Lana, 386; — d'Or san Michele, 381, 385, — partis politiques, 377 ; — peste, 389 ; — portes, 112-116, 119, 139, 190, 193, 200, 207, 468, 472 ; — premier hôpital des Enfants trouvés, 381 ; — reliquaires, 211 ; — du Libretto, 117 ; — du XVe s., 115 ; — relique de la Vraie Croix, 114 ; — restaurations artistiques, 322 ; — Santa Croce, 196 ; — Santa Lucia al prato, 188 ; — Santa Maria Novella, 469 ; — San Reparata, 186 ; — Sigle de Florence, 374 ; — tapisseries historiques, 230 ; — tombeaux, 192 ; — de l'antipape Jean XIII, 115 ; — de Rossini, 496 ; — *Umiliati* (les), 188 ; — verrières, 383 ; — zodiaque du XIVe s., 110.
fondeurs, Antoine, 150 ; — Bague, 150 ; — Barrard, 150; — Cochois (les), 150 ; — Chevresson, 150 ; — Dubois-Robert, 150 ; — Farnier (Fr.), 150, 151;— Guillemin, 240; Hildebrand, 151 ; — Lecomte (Fr.), 151 ; — Loiseau, 150 ; — Mabilot (V.), 151 ; — Perrin-Martin, 151; — Regnaud (les), 152 ; — Vos (Guillaume de), 245.
fonts baptismaux, à Arras, 351 ; — Cambrai, 351 ; — Châlons, 351 ; — Emmerich, 60 ; — Florence, 115, 116, 228 ; — Kempen, 142 ; — Laon, 351, 415 ; — Lorraine, 59 ; Ozouer-le-Voulgis, 233 ; — Beine, 351, 415 ; — Samer, 351.
*Fontaine de Vie* (la), triptyque, 260.
Fontaine-Henry, voûtes à croisées simples, 214.
fontaines (culte des), 17.
Fontenay, carrelage du XVIIIe s., 499.
Fontevrault, église abbatiale, 84.
Fontingnano, ossements du Pérugin, 85.
*foramen*, 12.
Forez (monuments romans du), 153.
formes architecturales des (évolution), 422.
fouilles, à Bougrara, 51, 168 ; — Carthage, 231, 408, 497; — Châlons-sur-Marne, 325; — Chartres, 57 ; — Crète; 230 ; — Delphes, 58 ; — Dougga, 140 ; — Jorhan, 58 ; — Lambèse, 57, 231 ; — Orléans, 325 ; — Paris, 85, 360, 527 ; — Puy-du-Dôme, 408, 498 ; — Rochelle (la), 325 ; — Rome, 85 ; — Timgad, 168, 507 ; Vortan, 58.
Fouquet (Jean), 261.
Fourvières, musée marial, 511.
Foy (Ste), 67 ; — ceinture, 70 ; — culte, 70 ; — reliques, 69 ; — statue, 69, 325.
Francavilla, sculpteur, 473.
France, abbayes et monastères, 342 ; — *Commission des monuments historiques*, 43 ; — écusson, 25, 27 ; — *répertoire archéologique des départements*, 259.
Francesco (Fiorentino), peintre, 105 ; — (da Sienna), sculpteur, 115.
Francfort-sur-le-Mein, basilique carolingienne, 514 ; — fresques, 525 ; — groupe de l'Anguipède, 325.
Franciabigio, peintre, 322.
François Ier, 322, 398 ; — II, 26 ; — d'Assise (S.), 194, 371, 372.
Frausnitz, château, 65.
Fresnay, château, 60 ; — clocher octogone, 60 ; — église, 59 ; — portes sculptées, 59 ; — médaille d'argent, 60.
fresques, 146, 245, 269, 316, 321, 357, 525 ; — à Alost, 168 ; — Avignon, 326, 357 ; — Baouit, 408 ; — Bracken, 525 ; — byzantines, 231 ; — à Campione, 507 ; — Florence, 239, 322, 391, 406 ; — Francfort, 525 ; — Genève, 168 ; — Hildesheim, 525 ; — Kempen, 142 ; — Lembecq, 525 ; — Lugano, 525 ; — Naples, 321 ; — Nuremberg, 525 ; — Pise, 139 ; — Ravenne, 195 ; — Rome, 57; — Saint-Savin, 15 ; — Schmalkalden, 201 ; — Tarente, 321 ; — Trèves, 525.— Vérone, 195 (V. peintures murales).
Fribourg, cathédrale, 320, 418 ; — Congrès marial, 511 ; — exposition de l'art et du culte de la Vierge, 511 ; — porte d'or, 159 ; — vitraux, 418.
Friburger, imprimeur du XVe s., 314.
Froment (Nic.), peintre, 501.
Frose, église abbatiale, 329.
Fuite en Égypte, 126, 127, 297.
Fulbert, basilique, 57 ; — portails romans, 57.
Fulde, abbaye, 16 ; — sarcophage, 16.

## G.

Gabies, autel astrologique, 230.
Gaddi (Gaddo), peintre, 195 ; — (Taddeo), 205, 210.
*Galicia historica*, 353.
*Gallia christiana*, 460.
Gand, bas-relief de Van der Weyden, 259 ; — broderies, 62 ; — cathédrale, 63, 241-244 ; — chandeliers en cuivre, 445 ; — château des comtes, 82, 356, 502 ; — du Steen, 82 ; — église St-Jacques, 42 ; — St-Jean, 244, — flèche en pierre, 42 ; hôtel de ville, 41, 45, 244 ; — inventaire archéologique, 259, 260 ; — maison des bateliers, 44 ; — musée, 254 ; — peintures d'Hubert van Eyck, 6 ; — peintures murales, 245 ; — portes en cuivre, 245 ; — rouleau des morts, 437 ; — ruines de St-Bavon, 315 ; — tour, 244 ; — tours romanes, 42 ; — verrières, 243 ; — voûtes Plantagenet, 243.
Gavier (Ch.), architecte, 212
Gaule chrétienne, anciens monuments, 7 ; — catacombes, 278 ; — propagation de la Foi, 10 ; — sanctuaires célèbres, 9.

Gauzlin (l'abbé), 291.
Gavinana, terres émaillées, 208.
Gédéon, 4.
Geirnarf (H.), architecte, 524.
Gênes, peintures de Ste-Foy, 68.
Genève, fresques, 168 ; — hôtel de ville, 168.
Gentile da Fabriano, peintre, 120.
Geoffroy (l'abbé), 66, 67 ; — d'Eu, év., 73 ; — 1er de Lavoisy, 414.
Georges (S.), 233 ; — (statue de), 468, 475.
Gérard, maître d'œuvre, 89, 91 ; — (David), peintre, 235, 236-239, 411, 413.
Gergovie, monnaies gauloises, 232.
Gering (Ulrich), imprimeur, 314.
Gerini (Nic.), peintre, 189, 470.
Gernrode, église abbatiale, 329.
Gerone, église, 345.
Gerspach, 122, 139, 229, 322, 337, 395, 406, 476, 496, 507.
*Geschichte der Christlichen Kunst*, 176.
*Gilde St-Thomas et St-Luc*, 60, 141, 352, 527.
gildes et corporations, 236.
Giotto, architecte, 377 ; — peintre, 138, 189, 192, 195, 337, 412, 470.
Giovanni, d'Ambrogio, sculpteur, 200 ; — del Chiaro, orfèvre, 117 ; — di Nicolo, sculpteur, 464.
Girone, ciborium, 334.
Giuliano di Arrigo, peintre, 476.
*Gladiateur mourant* (statue), 45.
Glascow (diptyque de la corporation de), 367.
glyptique byzantine, 333.
Godl (Stephan), sculpteur, 160.
Goes, église St-Martin, 244
Goetgebuer (H.), 241.
Goethals (Frans), architecte, 244.
Gohard (S.) (cave de), 18.
Gomont, cloches, 152.
Gorgonie (Ste), 407.
Gosford (croix de), 336.
Gossart (Jean), peintre, 371, 411.
Gouda, église St-Jean, 82.
Goundam, sépultures antiques, 408.
Gozzoli (Ben.), peintre, 195.
graduel grégorien, 271.
Granacci (Fr.), peintre, 384.
grattage des églises, 43
Gratz, madone de Dürer, 160 ; — musée, 160.
gravure, suisse du XVIe s., 160.
Grèce, antiquités chrétiennes, 507 ; — conservation des monuments anciens, 231.
Grégoire, architecte, 428 ; — (S.), 272-276 ; — (statue de), 201 ; — de Tours (S.), 10-14, 19, 62, 281, 446, 449, 450, 453, 457 ; — IX, 67.
Grenade, cathédrale, 345.
Grenoble, cathédrale, 41 ; — église St-Laurent, 10.
griffon hellénique, 410.
grille en fer forgé, 84, 176.
Groningen, église abbatiale, 329.
Guadalajara, couvent de Lupiana, 423.
Guérit, architecte, 266.
Guido da Sienna, peintre, 337.
Guillaume, l'abbé, 300, 301 ; — empereur d'Allemagne, 85 ; — le Grand d'Aquitaine, 67 ; — V de Bavière, 65.
Guillermin, fondeur, 240.
Guy, I, 67 . — III Arbaleste (armoiries de), 29.
Gypaète, oiseau des Scythes, 410.

H.

habitations romaines, 234.
Hal, collégiale, 431 ; — vitraux, 431.
Halberstadt, église, 329.
Halton (croix de), 335.
Hamas, sculpteur, 301.
Hannogne, inscription de cloche, 149 ; — St-Remi, cloches, 150, 151, 152.
Hans Brüggeman, peintre, 513.
Haute-Marne, archives, 230.
Hauteville, cloches, 150.
Hawkwood (John), 192.
Heeswijk, château, 170 ; — collection, 170.
Heidelberg, château, 265.
Heinsberg (Jean de), év., 444.
Helbig (J.), 2, 49, 64-66, 145-148, 185, 236, 329, 331, 332, 334, 373, 411, 412, 414, 417, 418, 444, 505.
Hélène (Ste), 61, 510.
Hélie (S.), év. de Lyon, 449.
Hellepute (G.), 5.
Hénault (l'abbé), 7.
Henri, II d'Angleterre (tombeau de), 84 ; — III, 26 ; — VII, 191 ; — de Bourbon (statue et tombeau), 409 ; — le jeune, 67.
Hercule (statuette), 324.
Hermès (S.) (relique de), 281.
Hettner (le Dr), 20.
Hilarion (S.), 17.
Hildebrand, fondeur, 151.
Hildesheim, fresques, 525.
Hilvoirt, abbaye, 171.
Hippolyte (S.) (martyre de), 256.
Hoch-Elten, agrafes de chapes, 61 ; — chapitre de dames nobles, 61 ; — église abbatiale, 61 ; — précieuses pièces d'orfèvrerie, 61.
Holbein (Hans), 514.
Holzman (Bern.), orfèvre, 211.
Houdoy, 53, 54.
Honorius Ier, 85.
Honthorst (Gérard de), peintre, 137.
Hoorn, hôtel-de-ville, 159 ; peintures, 159.
Horenbault (Luc), peintre, 260.
*Hortus deliciarum*, 304 ; — (miniature de l'), 297.
hôtel-de-ville, à Binche, 356 ; — Bruges, 482 ; — Gand, 41, 45, 244 ; — Genève, 168 ; — Hoorn, 159 ; — Louvain, 268.
Hugues, de Fleury, 300 ; — (archev.), 461.
Huot, architecte, 283.
Huy, collégiale, 243.
Huysberg, église abbatiale, 329.
hypogées, chrétiens, 8 ; — païens, 8.

I.

Ibi Sinibaldo, peintre, 139.
iconographie chrét., 65, 122, 256, 260, 271, 297, 329, 339 ; — du IVe s., 230.
imagerie religieuse, 352.
imprimés liturgiques, 323.
Inaumont, cloche, 152 ; — inscription de cloche, 149.
Ince Blundell, peintre, 5.
Innocent III, 46-48, 109, 188, 477.
Innocents (les SS.), 282, 285.
Innsbruck, *congrès d'histoire de l'art*, 270, 527.
inscription, antique, 230 ; — chrétienne, 407 ; en cuivre, 73 ; — hittite, 497 ; — latine, 83, 176 ; — phénicienne, 498 ; — romaine, 325 ; — syrienne, 418.
inscriptions, antiques, 240 ; — sur argile, 230 ; — chrétiennes, 407, — funéraires, 456 ; — grecques, 326 ; — latines, 325 ; — rupestres, 408 ; — sémitiques, 326.
instruments de musique antiques, 508.
inventaire, archéologique de Gand, 259 ; — des archives départementales, 240 ; — de Boniface VIII, 226 ; — des épées du comte de Salon, 336 ; — de Louis d'Anjou, 398.
Irénée (S.), 7, 8, 458-461.
Isaru (S.), 282, 284.
Isembourg, église abbatiale, 329.
Issoudun, bijoux mérovingiens, 141 ; — chapelle de l'ancien Hôtel-Dieu 327.
Italie, correspondance, 137, 228, 321, 495 ; — monuments anciens, 522.
ivoires, à Bruges, 435 ; — byzantins, 159 ; — sculptés, 505.

J.

Jacopo, de Karentino, peintre, 105 ; — di Pierro, sculpteur, 464 ; — della quercia, sculpteur, 115.
Jacques (S.) (statues de), 206, 467 ; — de Voragine, 224.
*Jahrbuch des Koen. preusischen Kunstsammlungen*, 158.
Janimi (Léon), architecte, 413.
Janssens (Jos.), sculpteur, 361.
jaune, couleur liturgique, 47, 48.
Jean, I, 60 ; — III, antipape (tombeau de), 115 ; — IV Cantacuzène, 117 ; — de Barbançon (statue de), 134 ; — de Boubers, 73 ; — de Cherchemont, év., 73 ; — évangéliste (S.), 57, 114 ; — (doigt de), 117, 211 ; — statue, 468 ; — (S.), évêque, 47, 446 ; — (statue de), 201, 207 ; — Baptiste (S.), 118, 285, 446, 457, 460, 467, 469 ; — (statuette en argent de), 437 ; — (tête de) 397.
Jeanne, d'Arc (médaillon en faïence), 485 ; — de Laval (écrin de), 54.
Jehan de Fiennes (bas-relief votif), 258.
Jérôme (S.), 289, 371 ; — (épitre de), 26 ; — (relique de), 211 ; — (statue de), 201.
Jérusalem, canal de Salomon, 140 ; — inscriptions grecques, 326.
Jessé (arbre de), 60.
Jésus au temple, 297.
jetons tourangeaux, 327.
Joachim, 482 ; — (S.), 224, 225.
Jolly (Jean), 450.
Joncheret, église St-Lubin des, 511.
Joris de Munster, lame funéraire, 256.
Joseph (S.), 297-298 ; — (ceinture de), 70.
Joursac, chapelle du XIIe s., 343.
Jouve (l'abbé), 36.
Joyau, architecte, 140.
Juan Gil d'Ontañon, architecte, 345.
Julien (S.), 406 ; — l'apostat (portrait de), 231 ; — (palais de), 140.
Julitte (Ste), 57.
Junien (S.), 15.
Junker de Prague (les), artistes, 513.
Jura, anciennes maisons, 57 ; — objets d'orfèvrerie, 59, 407.
Just (S.) (reliques de), 459, 460.

K.

Kaemmerer (L.), 1 2.
Kanzler (le Bon), 85.
Karlstein, château, 205.
Karnac, monnaies grecques et romaines, 407.
Kempen, château-fort, 141 ; — église St-Agilulphe, 141 ; — fonts baptismaux, 142 ; — fresques du XVe s., 142 ; — peintures murales, 142 ; — porte aux vaches, 141 ; — stalles, 142 ; — statue de Félix de Loé, 142 ; Thomas de Kempen, 142 ; — Sédilia, 142 ; — tabernacles en tourelles, 142.
Keüffer (le Dr), 20.
Kevelaer, basilique de N. D., 141 ; — peinture, 141 ; — vêtements sacrés, 141.
Koekelberg, église, 353.
Kotfermans (Marcellus), peintre, 371.
Kraus (Fr.-Xav.), nécrologie, 176, 179 ; — Œuvres, 180-183.

L.

Lacroix, architecte, 35.
Lambèse, fouilles, 57, 231.
Lambin (E.), 52, 70, 98, 130, 137.
lame funéraire, en laiton, 256 ; — du baron Bethune, 517, 518.
Lamperez, architecte, 344.
Lancelot Blondel, graveur, 414.
Landshut, château, 64, 65.
Langeais, église du St-Sacrement, 59.

Langerock, architecte, 356.
Langres, inscriptions latines, 325.
Languedoc (la sculpture en), 419.
Lanmeur, puits sacré, 19.
lanterne, en fer forgé, 176 ; — des morts, 54.
Laon, cathédrale, 44, 221, 320 ; — fonts baptismaux, 351, 415 ; — verrières, 51.
Laramière, fermoir de livre en bronze, 57.
Largent (Jean), maître maçon, 73.
La Rochelle, hôtel Henri II, 85.
La Selve, cloche, 152.
Lasimo, sculpteur, 139.
Lasteyrie (Ch. de), 66, 213-222.
Laugier (le R. P.), 75.
Launstroff, cloche, 151
Laurent (S.) (reliques de), 526.
Lausus, église, 243.
La Val-Roy, cloches, 149.
Lazare (S.), 284.
Léau, retable, 259.
Le Blant (L.), 13.
Le brun (peintre) (buste en terre cuite de), 325.
Le comte (Fr.), fondeur, 151 ; — (Jehan), prêtre, 53.
Ledieu (Alcius), 30.
Ledoux, architecte, 409, 500.
Lefebvre (Cateu), orfèvre, 85 ; — Lefèvre-Pontalis, 246.
*Légende dorée*, 224.
Legnano, église san Magno, 139 ; — tapisseries de Bruxelles, 139.
Lehdreau, 53, 125.
Lembecq, fresques, 526.
Lemercier (Jacques), architecte, 314.
Léonard, peintre, 170.
Leonardi di ser Giovanni, orfèvre, 114.
Lerida, sculpture de Ste Foy, 68.
Lessay, église, 214 ; — voûtes à croisées simples, 214.
Liart, cloche, 140.
Libin, vitraux de l'église, 85.
Licot, architecte, 44, 85, 524.
Liénart de la Reau, architecte, 85.
Lierre, église St-Gommaire, 526 ; — vitraux, 526.
Liesse (Ste) (ceinture de), 70.
Ligier Richier (statue), 439.
Lille, tableaux d'André Pons, 500 ; — vitraux, 362.
Limoges, abbaye St-Martial, 66, 408 ; — anneau de sainte Valérie, 66 ; — basilique du Sauveur, 66 ; — calice d'or, 67 ; — cathédrale, 36, 37 ; — ciborium en argent, 14 ; — clocher, 157 ; crypte St-Martial, 10-13-14, 458 ; — église St-Pierre du sépulcre, 66 ; — émaux, 512 ; — mort en squelette (la), 66 ; — trésor, 67 ; — verrières, 52 ; — vitrail de Jeanne d'Albret, 500.
Lingens (le Dr J.), 528.
Lippi (Fil.), peintre, 105, 197-201.
Lirey, St Suaire, 416.
lis héraldique, 187, 191, 393.
Lisbonne, St-Suaire, 417.
Lisch (Juste), architecte, 75.
Lisieux, église St-Jacques, 84 ; — pavés, 499 ; — verrières de la cathédrale, 51.
liturgie, 274 ; — *Breviarium Ambianense*, 29 ; — Circoncision (fête de la), 126 ; — couleurs liturgiques, 46 ; — coutumes liturgiques, 48 ; — culte des Saints (le), 7, 278 ; — de Ste Foy, 70 ; — St Menas, 230, 407 ; — des fontaines, 17 ; — exaltation des reliques, 15 ; — fête de l'âne, 126 ; — de l'Annonciation, 101 ; — des Rameaux, 127 ; — de la St-Jean, 118-122 ; — le Jeudi-Saint, 47 ; — *Liber pontificalis*, 57 ; — *Liturgia Romanorum*, 20 ; — manuscrits liturgiques, 323 ; — *Missa ad corpus*, 10-14 ; — *publica*, 10, 14 ; — musique sacrée, 350, 431 ; — officiis et officialibus Ecclesiae (de), 28 ; — puits sacrés, 17 ; — rituel de St-Martin, 125 ; — S. Cœur de Jésus (représentation du), 512 ; — usages de l'Église, 46.
livre d'heures, du XIIIe s., 323 ; — du XVe s., 21, 233, 325.
Loarre, chapelle du château, 346.
Lobbes, puits sacré, 19.
Lobin (Léop.), peintre de vitraux, 482.
Lodrone, peintures murales, 269.
Loiseau-Liégault, fondeur, 151.
Londres, exposition de portraits historiques, 169 ; — musée britannique, 314 ; — National gallery, 169 ; — new gallery, 371 ; — recueil de peintures, 169 ; — *Saintes femmes au tombeau du Christ*, 371 ; — South Kensington museum, 322 ; — statues antiques, 498 ; — tapisseries, 493 ; — triptyque de la corporation de Glascow, 367 ; — Vierge aux rochers, 170.
Longin (S.), 57.
Lorenzo di Bicci, peintre, 192.
Loroux, abbaye du, 306.
Lorrain (Claude), peintre, 235.
Lorraine (croix de), 306 ; — églises paroissiales, 59 ; — fonts baptismaux, 59 ; — tabernacles, 59.
Lorsch, sacramentaire, 330.
Lothaire (S.) (statue polychromée de), 339.
Lotti (Lorenzo), peintre, 202, 229, 406.
Louant (l'abbé) (tombeau de), 134.
Louis Ier, duc d'Anjou, 306, 398 ; — (inventaire du mobilier de), 54 ; — (testament de), 511 ; — II, 311 ; — (blason de), 312 ; — XI, 52, 101 ; — XII, 26, 227 ; — XIII (portrait de), 137 ; — XV, 67 ; — le Débonnaire, 281 ; — le Pieux, 66 ; — de Toulouse (statue de), 159, 469, 470 ; — (S.), 69, 351 ; — (croisade de), 73.
Loup, év., 67 ; — le duc, 67.
Louvain, église St-Pierre, 358 ; — hôtel de ville, 268 ; peintures murales, 168, 358.
Louvre, canthare en terre cuite, 498 ; — coffre de S. Louis, 69 ; — salle japonaise, 361 ; — sculptures gréco-bouddhiques, 334 ; tête de femme, 58, 140, 497.
Loyet (Gérard), orfèvre, 434.
Luc (S.) (statue de), 201, 472.
Lucanie, antiquités, 261.
Lucie (Ste) (épisode de la vie de), 123.
Lucius (S.) (reliques de), 83.
Lucques, tribunaux siégeant dans les églises, 374.
Lugano, fresques, 525.
Luini (Bern.), peintre, 168, 358.
lustres antiques, 175.
Lyon, basilique des apôtres, 449 ; — des Macchabées, 456 ; — de St-Martin d'Ainay, 452 ; cathédrale, 457 ; châsse de St-Just, 16 ; — cryptes 10, 445 ; — église Ste-Blandine, 452 ; — St-Nizier, 450, 451, 452 ; des Martyrs 450, 452, 462 ; — mausolée d'Acceptius Venustus, 8 ; — musée, 8 ; — plan scénographique, 447 ; — puits sacrés, 18, 19 ; — topographie ancienne, 448 ; — religieuse, 445 ; — verrières de la cathédrale, 51.

## M.

Mabilot (V.), fondeur, 151.
maçons, Bruisset (Colard), 73 ; — Bullant (Jean), 73 ; — Largent (Jean), 73 ; — Tarisel (Pierre), 73.
Madaba, mosaïque, 326.
Madeleine (Ste), 284, 367.
Maderne, sculpteur, 83.
madone de Florence, 387.
Madrid, château, 499 ; — crucifix d'ivoire, 478 ; — musée, 505.
March (Jean de), architecte, 489.
Magdebourg, cathédrale, 159.
Magne (L.), 529.
Maidy (Germain de), 403.
Maine, *Société historique et archéologique*, 59.
maisons antiques à : Beaulieu, 57 ; — Bruges, 488 ; — Gand, 44 ; — Jura, 57 ; — Nuremberg, 488 ; — Rome, 83 ; — Saint-Mihiel, 430 ; — Strasbourg, 488 ; — Toulouse, 234 ; — Tours, 481 ; — Vodecée, 234 ; — Ypres, 488 ; — flamandes en bois, 488.
Maître (L.), 20, 290, 462.
maîtres, flamands anciens, 365 ; — inconnus (peintures des), 123.
Malchcalopie (Nicolas), abbé, 2.
Mander (van), 5.
Mandeur, statuette de Mercure, 230.
Mans, cathédrale, 42, 240, 251, 320, 343, 422 ; — chapiteau, 249 ; — crypte St-Julien, 13, 469 ; — église St-Benoit, 152 ; — portrait émaillé de Geoffroy Plantagenet, 245 ; — verrières, 50, 51 ;
Mantoue, palazzo del Fe, 65.
manuscrits, de la *Cité de Dieu*, 234 ; — *Codex Atlanticus*, 497 ; — épîtres de S. Paul, 21 ; — évangéliaire de Charlemagne, 21 ; — grec, 407 ; — de l'*Iliade*, 334 ; — livre d'heures du XIIIe s., 323 ; — du XVe s., 21, 435, 436 ; — liturgiques, 323 ; — *Metz pontifical*, 323 ; — à miniature, 195, 230 ; — missel d'Amiens, 21, 23 ; — office de la Vierge, 21 ; — à St-Gall, 325.
Marc (S.) (statue de), 201, 466.
Marcel, architecte, 131, 132.
Marcellin (S.), 282, 344.
Marck, église, 269
Marco Finiguerra, orfèvre, 117.
Maredsous, triptyque, 361.
Marguerite, d'Autriche, 398 ; — (Ste) (ceinture de), 70.
Marie Madeleine (Ste) (statue de), 116.
Marne, *Société d'agriculture, sciences et arts*, 415.
Marolles en Brie, église, 220.
*Marra (G. de), Sylvarum libri quatuor*, 25.
Mars, 240 ; — (statue de), 99.
Marseille, cartulaire St-Victor, 287 ; — catacombe chrétienne, 278-286 ; — crypte de St-Victor, 10, 59 ; — église St-Victor, 278 ; — vitraux, 312.
Marsili (Luigi) (tombeau de), 192.
Marsus (S.) (buste en argent), 143.
Martial (S.) (vie de), 66.
Martène (Dom), 2, 5.
Martin (S.), 298 ; — (figurine équestre de), 37 ; — (tombeau de), 14 ; — (H.), 90 ; — V, 191, 419.
Marucchi, 10, 11, 139.
Maso, sculpteur, 207.
Masques, mors de cheval, ciselé, 324.
Masson (Claude), sculpteur, 501.
*Mater dolorosa*, 257.
Mattas, architecte, 470.
Mattei (Pier Giov.), orfèvre, 211.
Matteo de Lorenzo, orfèvre, 117.
Matthieu, d'Uzerches, 67 ; — (S.), 464 ; — (statue), 206, 209, 469.
Maur (S.), 348.
mauresque (architecture), 341.
Maurice (S.), 282, 403 ; — (reliques de), 459.
Maurille (S.) (châsse de), 64.
Mauront (S.), 281, 284.
Maxime (S.) (reliques de), 83.
Mayence (basilique de N.-D. de), 342.
Mayeur (P.), 137.
Maynol, châsse de bois, 59.
Meaux, bronze antique, 407 ; — chronologie des évêques, 233 ; — *Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse*, 233.
Médard (S.) (missel de), 499.
Médicis (les), 121 ; — (Vénus de), 497.
Medjez el-Bab, inscription antique, 230.
Megliore, écrivain florentin, 187.
Melac (S.), 19.
Melnik, monuments antiques byzantins, 231.
Mély (Fr. de), 67, 70, 232, 239, 335, 336, 337, 418.
Memling, peintre, 137, 235, 366-369, 411, 413, 513.
Memmi (Simeone), peintre, 326.
mesure antique pour les céréales, 385.
Menas (S.) (culte de), 220, 407.
Ménoux (S.) (châsse de), 13.
Mercure, 230.
Merlemont, tombes franques, 234.

Merlet (R.), 10.
Mermann (le Dr), 85.
Mesastris, peintre, 139.
Mesques (Phil.), peintre, 60.
Metz, cathédrale, 265 ; — église St-Pierre, 159 ; — pontifical manuscrit, 1, 323 ; — verrières, 53.
Meyskens (*voyez* Mesques).
Michel (S.), 297, 374.
Michel Ange, 45, 135, 197-200, 208, 212, 320, 321, 384, 466.
Michelozzo, orfèvre, 114 ; — sculpteur, 159, 207, 324, 464.
Milan, archives, 358, 513 ; — cathédrale, 513 ; — château, 307 ; — *Codex Atlanticus*, 497 ; — coffret de St-Nazaire, 324 ; — fresques de Bernardino Luini, 168 ; — manuscrit de l'*Iliade*, 334 ; — musées : archéologique, 226 ; — Bréra, 170 ; — Poldi-Pezzoli, 352 ; — St-Ambroise, 276, 310, 331 ; — tabernacle, 226 ; — voûte nervée, 422.
Miliano (Dei), orfèvre, 115.
Mille (l'an), 15, 328.
miniature grecque, 407.
missel, d'Amiens, 21, 23 ; — antique, 323 ; — de Bayonne, 408 ; — des Minorites, 48.
mitre du XIIIe s., 512.
mobilier, aiguière oviforme, 324 ; — *Aquamanile*, 175 ; — armoire en chêne sculpté, 176 ; — armoire à dossier, 436 ; — cassette de bronze, 175 ; — émaillée, 324 ; — chaise sculptée, 176 ; — chandelier, 143 ; — clefs (collection de), 175 ; — coffret, 69 ; — byzantin, 505 ; — d'ivoire, 433 ; — coupe d'ivoire, 505 ; — damier en ivoire, 230 ; — encrier antique, 240 ; — enseignes, 176 ; — escarboucle fleurdelisée, 268 ; — grilles en fer forgé, 176 ; — lanterne, 176 ; — lustres antiques, 175 ; — plaque émaillée, 230 ; — de plomb, 140 ; — poteries, 240, 490 ; — serrures (collection de), 175 ; — tablettes d'ivoire, 142 ; — taques de foyer en fonte, 59 ; — torchère, 172, 173 ; — vase, 407.
mobilier funéraire, 58.
mobilier liturgique, autel, 85, 130, 131, 140, 267, 315, 324 ; — bénitier, 70 ; — buste-reliquaire, 441 ; — calice, 61, 66 ; — chandeliers, 245 ; — châsse, 13, 16, 59, 61, 63, 501 ; — chemin de croix, 485 ; — ciboire, 212, 324 ; — ciborium, 14, 67, 334 ; — croix, 59, 60, 360, 407, 434, 477, 501 ; — crosse d'évêque, 205, 435 ; — cuve baptismale, 256, 351 ; — diurnal, 48 ; — dossale d'autel, 114 ; — encensoir, 233 ; — évangéliaire, 21, 330, 499 ; — graduel, 271 ; — livre d'heures, 21, 233, 261 ; — missel, 21, 23, 48, 323, 498, 499 ; — pain, 117 ; — patène, 140 ; — psautier, 330 ; — rational, 46 ; — reliquaire, 16, 60, 61, 114 117, 143, 210, 211, 232, 433-435, 441 ; — retable, 159, 259, 396 ; — rituel, 125 ; — sacramentaire, 330 ; — sedilia, 142 ; — stalles, 60, 61, 130, 142, 423, 424, 508 ; — tabernacle, 54, 59, 142, 224, 226, 398, 467 ; — trône épiscopal, 132
Moïse, 4.
Moissac, cloître, 419.
Monastier, église, 155, 158, 343.
Monistrol, église, 344.
monnaies, antiques, 230 ; — byzantines, 273 ; — gauloises, 232 ; — grecques, 407 ; — romaines, 231, 232, 407 ; — a Suse, 407.
monographies (*V.* cathédrales et églises), — parois siajes, 343.
Mons, co légiale Ste-Waudru, 167.
Montan, poteries, 449.
Montauban, madone du XIIIe s., 217 ; — musée, 45 ».
Montault (Mgr X. B de), 60, 163, 224, 227, 228, 277, 339, 403, 479, 481.
Montcherand, peintures murales, 357.
Monte di Giovanni, moraviste, 205.
Montereau (Pierre de), architecte, 323.
Montfavet, peintures murales, 357.
Montivilliers, voûtes à croisées simples, 214.
Montmajour, abbaye, 11.
Montmartre, carrière de plâtre, 7 ; — catacombes, 288.
Montorsoli (Giov.), sculpteur, 377.
Montpensier, cuve baptismale à deux cuvettes, 256 ; — église, 240, 255.
Montpezat, croix processionnelle, 501.
Mont-Saint-Jean, cloche, 240.
monuments, anciens (esthétique des), 41 ; — (restauration des), 41, 82, 512 ; — antiques byzantins, 231 ; — belges du XIIIe s., 317 ; — funéraires toscans, 196 ; — historiques, (entretien des), 327 ; — (sauvegarde des), 418 ; — mérovingiens, 276.
Monza, graduel grégorien, 271, 272 ; — tabernacle de la Vierge, 224, 225.
Moreau, architecte, 158.
Moret (J.), 13.
Moreto, peintre, 235.
mors de cheval ciselé, 324.
*Mort (le triomphe de la)*, 237, 239.
Mortier (E.), architecte, 167, 244.
mosaïques, à Arles, 361 ; — byzantines, 231, 508 ; — à Ferryville, 407 ; — Florence, 110-112, 117, 205 ; — Madaba, 326 ; — Reichenau-Niederzell, 146 ; — Rome, 266 ; — Sainte-Colombe, 140 ; — Vich, 335.
mosaïstes florentins, 111, 112.
Motte (la), statuette de Vénus, 325.
moulage en plâtre des statues antiques, 408.
moulin (représentation allégorique du), 330.
Moulins, cathédrale, 235.
Moustapha-Kâchef, monastère, 341.
moyen âge (armement au), 336 ; — (études du), 44 ; — (fêtes populaires du), 127 ; — (peinture sur verre au), 49.
Müller (Mat.), peintre et sculpteur, 160.
Munich, bibliothèque, 159 ; — *Codex aureus*, 159 ; — église N.-D., 65 ; — St-Michel, 65 ; — musée, 66 ; — peintures du palais 65 ; — pinacothèque, 235 ; — rétable de l'empereur Arnolphe, 159 ; — (vierge vénérée à), 480.
Münster, musée, 514.
Müntz (Eug.), nécrologie, 529.
mur romain, 325.
Murat Laetitia, abbesse du chapitre des dames nobles, 61.
musée, à Amsterdam (Rijksmuseum), 171 ; — Angers, 54 ; — Anvers, 6, 366 ; — Berlin, 158 235 ; 259, 269, 412, 514 ; — Bruges, 366 ; — Bruxelles, 366, 370, 498 ; — (royaux), 505 ; — Cluny, 478 ; — Constantinople, 140, 144, 408 ; — Dijon, 398, 438, 526 ; — Florence, 60, 159 ; — (du Bargello), 117 ; — (du Dôme), 109, 201, 473 ; — Fourvières, 511 ; — Gand, 259 ; — Gratz, 160 ; — Londres (britannique), 114 ; — (National Gallery), 169 ; — (South Kensington), 322 ; — Lyon, 8, 456 ; — Marseille (Borelli), 170, Milan (archéologique), 226 ; — (Brera), 170, 358 ; — (Poldi-Pozzoli), 352 ; — Montauban, 480 ; — Münster, 514 ; — Munich, 65 ; — Nancy (Conon), 59 ; — Naples (San Martino), 59, 470 ; — Nuremberg (germanique), 5 ; — Oxford (Ashmoléen), 230 ; — Paris (Cluny), 169, 231 ; — (Louvre), 231, 497 ; — (Vieux-Montmartre), 360 ; — Pau, 501 ; — Prado, 423 ; — Rome (chrét. du Vatican), 226 ; — Rouen, 235, 368 ; — Toulouse (St-Raymond), 234 ; — Tunis (Bardo), 230 ; — Valence, 35, 40 ; — Venise (Beaux-Arts), 47.
musique sacrée, 359, 431.
mythes runiques, 325.
mythologie, Apollon, 332 ; — Athènes, 231 ; — Pronaia (temple de), 58 ; — autel astrologique, 230 ; — Bacchante en délire, 498 ; Bacchus (triomphe de), 456 ; — Diane, 332 ; — Euripide, 408 ; — Hercule, 324 ; — Janus, 230 ; — Junon, 230 ; — Mars, 230 ; — Mercure, 230, 235, 408, 498 ; — Mês, 500 ; — Minerve, 140, 230 ; — Pan (fête de), 70 ; — Sphinx, 140 ; — Vénus, 324, 325, 497.

N.

Najéra (triptyque de), 366.
Namur, *Société archéologique*, 234 ; — *diocésaine d'art chrétien*, 410.
Nancy, musée Conon, 59 ; — taques de foyer en fonte, 59.
Nanni di Banco, sculpteur, 193, 201, 465, 473, 475.
Nantes, cathédrale, 460 ; — puits St-Similien, 17, 18 ; — tombeau de S. Similien, 16.
Naples, couvent St-Sébastien, 270 ; — fresques du XIIIe s., 321 ; — musée san Martino, 321, 470.
Narbonne, verrières, 51.
Nathalie (Ste), 479.
nécrologie, Bickell (L.), 270 ; — Didron (Ed.), 361 ; — Kraus (Fr. Xav.), 176 ; — Lingens (J.), 528 ; — Müntz (Eug.), 529 ; — Tissot (James), 528.
nécropole phocéenne, 279.
Neef (Pieter), peintre, 61.
Nelli, peintre, 130.
Nénot (Henri Paul), architecte, 313.
Népotien (S.), 12.
Neuville, verrières, 50.
N' gaonrs, vases antiques, 526.
niches, 225, 464 et suiv.
Nicolo, d'Arezzo, sculpteur, 115, 201 ; — di Piero Gerini, peintre, 105 ; — di Piero Lamberti, sculpteur, 472 ; — Talentino, 192.
Nicostrate (S.) (statue de), 474.
Niveiles, collégiale, 85, 523.
Nizier (S.), 450.
Nodet (H.), architecte, 70.
noir, couleur liturgique, 47, 48.
Normandie, églises romanes, 214 ; — *Société des Antiquaires*, 217.
Normands, 13, 15, 18.
*Notices archéologiques*, 53.
Notre-Dame des Gardes (couronne de), 511.
Nouaillé, crypte de St-Junien, 13 ; — église, 15.
Novogorod, couvent de St-Antoine, 407.
Noyon, cathédrale, 220 ; — évangéliaire, 499 ; — verrières, 51.
Nuremberg, fresques, 525 ; — Madone en bronze, 160 ; — Maisons antiques, 488 ; — musée germanique, 5.

O.

Oberzell, église, 145.
œuvres d'art (classification des), 350 ; — (vulgarisation des), 235 ; — du XIIe s., 292.
Onhay, sépultures romaines, 234.
Oostzanen (Jac. Cornelisz van), peintre, 159, 170.
Orcagna, architecte, 199, 208, 210, 381.
Ordre, de la croix, 54 ; — du croissant, 54 ; — mendiant, 276.
orfévrerie, agrafe de chape, 61 ; — camée, 407 ; — ciborium d'or, 67 ; — ceinture d'or, 67 ; — chariot d'or, 67 ; — châsse, 501 ; — coupe d'or, 67 ; — ciboire en argent, 212 ; coffret St-Nazaire, 334 ; — croix en argent repoussé, 431 ; processionnelle, 501 ; — dinanderie, 505 ; — reliquaire. (*Voyez* mobilier liturgique) ; — allemande, 323 ; — de Compostelle, 337.
orfèvres, Arditi, 211 ; — Bambi, 212 ; — Betti (Fr.), 115 ; — Betto di Geri, 114 ; — Cione (Andrea), 114 ; — Dei (Miliano), 115 ; — Ghiberti, 220 ; — Giov. del Chiaro, 117 ; — Holzman (Bern.), 211 ; — Lefebvre-Caters, 85 ; — Leonardi di ser Giovanni, 114 ; — Loyet (Gérard), 434 ; — Marco Finiguerra, 117 ; — Mattei, 211 ; — Matteo de Lorenzo, 117 ; — Michelozzo, 114 ; — Miliani (dei), 115 ; — Pagolo Sogliani, 117 ; — Piero Cerluzi, 117 ; — Pietro del Vaglienti, 117 ; — Polaiulo (Ant.), 114, 115 ; — Vanni, 211 ; — Verrocchio, 114, 120

orfrois de chasuble, 174.
Orléans, bibliothèque du Séminaire, 325 ; — couvent des Jacobins, 269 ; — crypte de St-Avit, 9 ; — de St-Aignan, 14 ; — fouilles, 325 ; — inscription romaine, 325.
Orléans de la Motte (Mgr d'), 75.
Orso (Ant.), év. (tombeau de), 192.
Orvieto, cathédrale, 352.
Osmanlis (architecture des), 144.
Oultremont (le maître d'), peintre, 366.
Ours (S.) (ceinture de), 70.
Oxford, musée ashmoléen, 230 ; — statues antiques, 498.
Ozouer-le-Voulgis, fonts baptismaux, 233.

P.

Pagolo Sogliani, orfèvre, 117.
paix niellées, 117.
Palangah, inscription hittite, 497.
Palerme, église San Domenico, 197 ; — peinture flamande, 57.
Palestine, stèle égyptienne, 57.
Pamele, église Notre-Dame, 42
Pampelune, cathédrale, 508 ; — stalles, 508.
Pauwels, architecte, 353.
Paolo di Verona, brodeur, 117.
Parck, 268, 315-318 ; — peintures murales, 268.
Paris, abbatiale St-Victor, 85 ; — abbaye St-Victor, 267 ; — ancienne enceinte, 59 ; — catacombes de Montmartre, 288 ; — cathédrale, 422 ; — *Congrès des Sociétés savantes*, 499 ; — évangéliaire enluminé, 330 ; — exposition universelle, 1900, 21 ; — fouilles, 85, 517 ; — galeries de calcaire à Notre-Dame des Champs, 7 ; — hôtel de Bourgogne, 510 ; Maîtrise St-Gervais, 430 ; — muraille romaine, 59 ; — musée de Cluny, 169 ; — Notre-Dame, 91, 92, 486 ; — palais de Julien, 140 ; — porte Ste-Anne, 233 ; — puits sacrés, 18 ; — rampe en fer forgé, 84 ; — Sacré-Cœur, 360 ; — St-Étienne du Mont, 526 ; — Sainte-Chapelle, 73 ; — *Société d'art religieux*, 233 ; — tête de bronze, 497 ; — thermes de Julien, 140 ; — Vierge en argent, 360 ; — aux Rochers, 170.
Parthénon (fronton du), 497.
Particelli (Michel) (armes de), 29.
passion (reliques de la), 117.
Pasteur (S.) (reliques de), 526.
Pasture (Roger de la), peintre, 5, 257.
patène d'argent, 140
Patenier, peintre, 366, 368, 371.
Pau, musée, 581.
Paul V, 85, 135, 168 ; — (S.), 57 ; — (épître de), manuscrit, 21
Peck David, stations antiques, 407.
peintres : Agnolo (Taddei), 200 ; — Allori, 105 ; — Alunne, 139 ; — Andrea del Castagno, 195, 210, 322, 406 ; — Andrea del Sarto, 202, 322 ; — Angelico, 232, 352, 503 ; — Aretino, 193 ; — Aubert (David), 437 ; — Baeckereel, 257 ; — Bartolomeo della Porta, 202, 229 ; — Benedetto da Maiano, 385 ; — Benozzo Gozzoli, 120, 195, 352, 384 ; — Bicci (Lor.), 200, 205, 210 ; — Blés, 368 ; — Botticelli, 105, 189 ; — Bouts (Th.), 171 ; — Bramante, 358 ; — Bruyn (Bart.), 61, 143 ; — Casier (Jos.), 167 ; — Cavalini, 240, 322 ; — Cellini (Benv.), 197 201 ; — Cimabue, 412, 513 ; — Cornelis (Alb.), 123, 366 ; — Cosimo Roselli, 220 ; — Cristus (Pierre), 5, 137, 370 ; — Cronaca, 107, 201 ; — Daret (Jacques), 257 ; — De Honthorst (Gérard), 137 ; — De Vriendt (Alb. et Jul.), 167 ; — De Witte (Pierre), 65 ; — Domenico di Michelino, 195 ; — Donatello, 105 ; — Duccio, 337, 513 ; — Dürer, 160, 235 ; — Engelbrechtz (Cornelis), 171 ; — Eyck (van) (J.), 1, 5, 6, 366,-369, 410 ; — (Hub.), 6, 371, 411 ; — (les frères), 411, 412, 413 ; — Francesco Fiorentino, 105 ; — Franciabigio, 322 ; — Gerini, 470 ; — Gaddi (G.), 195 ; — (T.), 205 ; — Gentile da Fabriano, 120 ; — Gérard David, 235, 366 369, 411, 413 ; — Ghirlandaio, 189, 193, 197, 201 385 ; — Giotto, 138, 189, 192, 195, 327, 412, 470 ; — Giuliano di Arrigo, 476 ; — Gossaert (Jean), 371, 411 ; — Granacci (Fr.), 384 ; — Guicciardini, 2, 5 ; — Guido da Siena, 337 ; — Guini (Nic.), 189 ; — Holbein (Hans), 514 ; — Horenbault (Luc), 260 ; — Ibi Sinibaldo, 139 ; — Ince Blundell, 5 ; — Jacopo da Casentina, 105 ; — Koffermans (Marcellus), 371 ; — Léonard, 170 ; — Lippi (Fl.), 105, 197, 201 ; — Lobin (Léop.), 482 ; — Lorenzo di Bicci, 192 ; — Lorrain (Claude), 235 ; — Lotte (Lorenzo), 202, 229, 406 ; — Luini (Bern.), 168, 358 ; — Maître de Flémalle, 514 ; — Memling, 137, 235, 366 369, 411 413, 513 ; — Memmi (Sim.), 326 ; — Mesastris, 139 ; — Mesques (Ph.), 60 ; — Metsys (Qu.), 368, 411 ; — Moreto, 235 ; — Muller (Matth.), 160 ; — Neef (Piet.), 61 ; — Nelli, 139 ; — Nicolo di Piero Gerini, 105 ; — Oostzanen (Jac. Cornelisz van), 159, 170 ; — Oultremont (le maître d'), 366 ; — Patenier, 366, 368, 371 ; — Pérugin, 138, 385 ; — Piero di Cosimo, 404 ; — Pinturicchio (C.), 148, 197, 201 ; — Pollaiulo (Ant.), 105 ; — Piero, 105 ; — Pons (André), 500 ; — Pourbus, 138, 256 ; — Poussin, 235 ; — Pouzano, 65 ; — Quellin, 257 ; — Raphaël, 147, 148, 235 ; — Rembrandt, 235 ; — Robbia (Giov. della), 105, 190 ; — (Lucca), 159 ; — Rocco (Angelo), 276 ; — Roger de la Pasture, 5, 257, 369-370 ; — Romain (Jules), 65 ; — Rubens, 501 ; — Santi di Tito, 205 ; — Schiavone, 430 ; — Schoreel (Jean), 171, 257 ; — Spinello, 200 ; — Steinle, 528 ; — Stuerbout (Thierry), 318 ; — Sturmmel, 141 ; — Susterman (Justin), 137 ; — Sustris (Fréd.), 65 ; — Thierry Bouts, 256-370 ; — Tintoret, 413, 430 ; — Uccello (Paulo), 192, 210 ; — Van der Goes, 137, 257, 307 ; — Van der Meeren, 257 ; — Van Hoeck, 257 ; — Velasquez, 138 ; — Verrocchio, 197, 201 ; — Vinci (Léon de), 357, 497 ; — Watteau, 235 ; — Weyden (Van der), 137, 168, 235, 317, 396, 411, 413 ; — Yperman, 343 ; — Ysenbrandt (Adrien), 370 ; — Zuccheri, 105, 220.
peintres, belges, 412 ; — décorateurs, 402 ; — verriers, 49.
peinture, décorative, 64, 65 ; — flamande, 57, 501 ; — (maître de la), 235 ; — moderne, 337 ; — sur verre au moyen âge, 49, 50.
peintures murales, à Anvers, 269 ; — Augsbourg, 65 ; — Bruges, 167 ; — Chamalières-sur-Loire, 70 ; — Gand, 245 ; — Hoorn, 159 ; — Kempen, 142 ; — Lodrone, 269 ; — Louvain, 168 ; — Montcherand, 357 ; — Montfavet, 357 ; — Munich, 65 ; — Parck, 268 ; — Petit-Quevilly, 350 ; — Reichenau-Niederzeel, 145 ; — Zepperen, 60 ; — du moyen âge (catalogue des), 413 ; — (guide-programme des), 414.
Pelkum, fresques, 525.
pendeloque émaillée, 175.
Pérard (G.), relieur, 25.
Père éternel, 4.
Perfetto di Giovanni, sculpteur, 466.
Périgueux, église St-Front, 42.
Pernet (Laurent), imprimeur, 24.
Perotti (Nic.), 25.
Pérouse, crucifix, 478.
Perpet (S.), 19.
Perros-Guirec, oratoire de St-Kirech, 525.
Pérugin, 138, 385 ; — (ossements de), 85.
Petit (Ch.-C.), graveur, 315.
Petit-Quevilly, peintures murales, 350.
Pétrarque, 326 ; — (tableaux de), 236-238.
Pétronille (Ste) (sarcophage de), 11, 14.
Phidias (style de), 497.
Philelphi (Fr.), 24.
Philippe-Auguste, 66 ; — le-Bel, 59 ; — (sceau de), 230 ; — IV (portrait de), 138 ; — (S.) bras de), 117 ; — (statue de), 473, 474
photographie en couleurs, 235.
phylactère quadrilobé, 434.
Piammian (S.), 17.
Piero, Cerluzi, orfèvre, 117 ; — di Cosimo, peintre, 495.
Pierre (l'abbé), 67 ; — de Corbeil, 126 ; — d'Arcès, év., 416 ; — (S.), 57, 282 ; (ceinture de), 70 ; — (Chaîne de), 211 ; — (statue de), 473 ; — (statuette en argent de), 337 ; — (tombeau de), 12 ; — de Vérone (S.), 220.
Pierre-en-Bresse, église et mausolée, 409.
Pierrefonds, crypte, 19.
pierres tombales du moyen âge, 360, 520.
*pietà*, 209 ; — en marbre blanc, 307.
Pietro del Vaglienti, orfèvre, 117.
Pinturicchio (Bern.), peintre, 148, 197, 201.
Piot (fondation), 332.
Pisano (Andrea), sculpteur, 112, 201, 202.
Pise, fresques du Campo Santo, 139.
Pitres, hypogée, 9.
Placide (S.), 348.
Plaisance, bibliothèque, 527 ; — cathédrale, 346.
Plantagenet (style), 306, 310.
plaque, émaillée du XIIe s., 230 ; — en ivoire sculpté, 324 ; — de plomb à formules magiques, 140.
pleureuses antiques, 326.
Plurs, vitrail héraldique, 160.
Poitiers, cathédrale, 320 ; — croix mérovingienne, 477 ; — crypte de St-Hilaire, 13 ; — de St-Nectaire, 458, 460 ; — hypogée martyrium, 15 ; — Minerve en marbre blanc, 140, 230 ; — sarcophage de Ste Radegonde, 14, 15 ; — statue d'Athena, 231.
Polignac, château, 344 ; — église, 156, 158, 344.
Pollaiulo (Ant. del), peintre, 105, 114, 115 ; — Pierre, 105
Pollet, architecte, 451.
polychromie intégrale des édifices, 402 (*Voyez* peintures murales).
Pommiers, prieuré féodal, 343.
Pons (André Corneille), peintre, 500.
Ponsocq, abbaye, 330.
Pontoise, église St-Maclou, 220.
Ponzano, peintre, 65.
Poppon (S.), 241.
porche de St-Benoit-sur-Loire, 295.
portails, gothiques, 190, 193, 255 ; — romans, 153, 157.
porte, de bronze dorée, 112, 119 ; — à Bruges (des Baudets), 209 ; — de Clèves à Xanten, 62 ; — de cuivre à Gand, 245 ; — Ghiberti à Florence, 115-119, 139 ; — d'or à Florence, 159 ; — à Paris (Ste-Anne), 233 ; — à St-Ambroise de Milan, 331 ; — sculptée, 57, 200, 207, 307, 382 ; — aux vaches, de Kempen, 141 ; — Venise (de bronze), 430 ; — du XIIe s., 70 ; — du XIVe s., 112, 113.
portraits tirés de manuscrits, 140.
poteries, antiques, 499 ; — gauloises, 230.
Pothin (S.), 445-456, 460 ; — (catacombe de), 289.
Pourbus, peintre, 137 ; — le Vieux, 256.
Poussin, peintre, 235.
Prado, musée, 423.
Praga, église St-Florian, 56 ; — verrières, 56.
Présentation (la), 482.
pressoir (représentation allégorique du), 339.
primitifs (tableaux des), 369, 414.
Provence (Saints de), 284.
puits sacrés, 17.
Puy, architecture religieuse, 153 ; — cathédrale, 36, 37 ; — chapiteaux, 154, 155 ; — clocher, 157 ; — fouilles, 408, 498 ; — monuments romans, 153 ; — porche, 153 ; temple de Mercure, 498.

## Q.

Quedlimbourg, coffret d'ivoire du XIIe s., 333 ; — église castrale, 328, 329.
Quellin, peintre, 257.
Quentin Metsys, 368, 411 ; — (portrait de), 137.
Quimper, verrières, 52.

## R.

Ragenfroi (crosse de), 295.
Rameaux (fête des), 127.
Ramecourt, clocher, 152.
rampe en fer forgé, 84.
Randolf (John), 325.
Raphaël, 147, 148, 235.
Ratisbonne, puits sacré, 18.
Ravenne, association de pêcheurs, 103 ; — Confession de St-Apollinaire *in classe*, 11 ; — fresques, 195.
Ravilloths, reliques, 59.
Reclozes, retable, 339.
Regnaud (les), fondeurs, 152.
Regnault (Fr.), imprimeur, 25.
Régnier, 219.
Reichenau-Niederzell, abbaye, 145 ; — école de peinture, 145 ; — église paroissiale, 145-147 ; — mosaïques italiennes, 146 ; — musée des Beaux-Arts, 147 ; — peintures murales, 145.
Reichensperger, 90.
Reims, cathédrale, 59, 91, 92, 129, 320 ; — caveau St-Martin, 15 ; — église N.-D., 486 ; — tapisseries, 407 ; — verrières, 51, 52.
relief (haut) en stuc, 320.
reliquaire, de St-Antoine, 211, — byzantin, 232 ; — de Charles le Téméraire, 434 ; — en cristal de roche, 435 ; — du Libretto à Florence, 117, 211 ; — ostensoir, 433 ; — de pierre, 16 ; — de la Ste Épine, 143 ; — de la vraie croix, 114, 435 ; — de Willibrord, 60 ; — de S. Zanobi, 210, 211 ; — du XVe s., 115.
reliques (exaltation des), 15.
reliures, armoriées, 20 ; — flamande du XVe s., 410 ; — du XVIe s., 24-30.
Rembrandt, peintre, 235.
Remi (S.), 455, 460, 461.
Renaissance (la), 41, 50, 85, 502 ; — italienne, 373 ; — (origines de), 419.
Renaud, architecte, 73.
Rennes, couvent des dominicains, 269.
Renommée (triomphe de la), tableau, 338.
*Répertoire archéologique des départements*, 259.
*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 159, 513.
restaurations, à Alost, 168 ; — Aulne, 132 ; — Binche, 356 ; — Fontevrault, 84 ; — Gand, 356 ; — Gouda, 62 ; Lisieux, 84 ; Louvain, 358 ; — Nivelles, 85 ; — Saint-Claude, 130 ; — Villers, 46 ; — monumentales, 41, 83, 87, 134, 167, 208, 265, 317, 418, 428, 458, 523 ; — sculpturales, 45.
retable, 250, 330 ; — à baldaquin, 508 ; — espagnol, 508 ; — du XVe s., 343, 396.
Retournac, église, 158, 344.
Rey (Camille), sculpteur, 35 ; — (Johannis), architecte, 35.
Richard Cœur de Lion (tombeau de), 84.
Richelieu (monument du duc de), 315.
Rilly-la Montagne, cloche, 150.
Riotort église, 158.
Roanne, découverte gallo-romaine, 407.
Robbia (Giov. della), peintre, 105 ; — (Luca), 159, 204, 206 ; — (les), 190, 390, 395.
Robert, d'Anjou, 191 ; — de Luzarches, architecte, 73, 75, 76, 93, 95 ; — (S.), (ceinture de), 70.
Roberti (Jean), architecte, 254.
Rocco (Angelo), peintre, 276.
Roce (Denis), relieur, 24.
Rochelle (la), fouilles 325.
Rodez, cathédrale, 41.
Roger de la Pasture, peintre, 369-370.
Romain (Jules), peintre, 65.
Roman (Joost), architecte, 244
Rome, bibliothèque du Vatican, 48 ; — catacombes, 7, 9, 18, 85, 139 ; — Ceremoniale du Vatican, 48 ; — chapelle close, 11 ; — sixtine, 85 ; — coffret d'ivoire, 332 ; — colonne Trajane, 319 ; — confession de St-Pierre, 11, 12 ; — congrès des sciences historiques, 140 ; — curia, 356 ; — église Ste-Agnès hors les murs, 10, 85, 168 ; — Ste-Cécile, 83 ; — Constantin, 136 ; — St-Laurent in Agro romano, 10 ; — Santa Maria Antiqua, 57 ; — Ste-Pétronille, 10 ; — St-Pierre, 135 ; — enceinte, 232 ; — Fontaine de Trevi, 356 ; — forum, 318 ; — fouilles, 83 ; — fresques, 57 ; — mosaïques, 83, 266 ; — musée chrétien du Vatican, 226 ; — orfèvrerie du XIIIe s., 226 ; — Panthéon, 136 ; — puits sacrés, 18 ; — therme de Caracalla, 136.
Romiguière, architecte, 32, 35.
Romulus (S.), 99.
Ronceray, bibliothèque, 53 ; — cartulaire de l'abbaye, 53 ; — église, 53 ; — livre censif, 53.
*Rose (Roman de la)*, 347.
Rosselino (Ant.) sculpteur, 159, 324 ; — rose (fin), pl. IV.
Rossi (de), 10, 14, 174, 477.
Rosso, sculpteur, 208.
Rouen, crypte de St-Mellon, 13, 458 ; — églises : Notre-Dame, 92 ; — St-Gervais, 14 ; — St-Ouen, 91 ; — escalier du palais de justice, 428 ; — (faïence de), 499 ; — fête de l'âne, 126 ; — musée, 235, 368 ; — vitraux, 49, 51, 52 ; — voûtes octopartites, 214.
rouge, couleur liturgique, 47, 48.
rouleau des morts, 437.
Roulin, dom, 69, 331, 335, 419.
Rubens, peintre, 137, 410, 501.
ruines (restauration des), 134.
Rumigny, inscription à l'église, 240 ; — cloche, 240.
Ruodprecht, enlumineur, 330.
Ruprich-Robert, 213.
Ruthwell (croix de), 336.

## S.

Sacerdos (S.), 452.
Sacré-Cœur de Jesus (représentation du), 512.
Sahag, couvent blanc, 341, 342.
saint Adrien, 172, 281, 479 ; — Agathon, 17 ; — Agricola, 13 ; — Alexandre, 458 ; — Amand, 19 ; — Anastase le Sinaïte, 333 ; — André, 282 ; — Antoine, 211 ; — Antonin, 472 ; — Augustin, 352 ; — Barthélemy, 441 ; — Benoît, 304, 347 ; — Bernard, 62, 435 ; — Blaise, 281 ; — Cassien, 281 ; — Castor, 474 ; — Cataldo, 321 ; — Chaffre, 343 ; — Charles Borromée, 229 ; — Christophe, 60 ; — Cloud, 9 ; — Colomban, 336 ; — Cuthbert, 216, 220 ; — Cyr, 57 ; — Denis, 280, 449 ; — Dominique, 70 ; — Drausin, 16 ; — Eloi, 257, 465 ; — Emilion, 290 ; — Ennemond, 451 ; — Epipode, 458 ; — Etienne, 432, 464-469 ; — Félix, 526 ; — Firminius, 145 ; — François d'Assise, 194, 371, 372 ; — Georges, 233, 468, 475 ; — Grégoire-le-Grand, 272, 276 ; — Grégoire de Tours, 10-14, 19, 66, 281, 449, 449-453, 457 ; — Hélie, 449 ; — Hermes, 281 ; — Hilarion, 17 ; — Irénée, 7, 8, 458-461 ; — Isarn, 282-284 ; — Jacques, 206, 467 ; — Jean, 57, 117, 211, 446, 468 ; — Jean-Baptiste, 285, 397, 446, 457, 460, 467, 469 ; — Jérôme, 26, 211, 289, 371 ; — Joachim, 224, 225 ; — Joseph, 70, 297, 298 ; — Julien, 406 ; — Junien, 15 ; — Just, 16, 459, 460 ; — Laurent, 526 ; — Lazare, 284 ; — Léon, 287 ; — Longin, 57 ; — Lothaire, 339 ; — Louis, 69 ; — Luc, 201, 472 ; — Lucius, 83 ; — Marcellin, 282, 344 ; — Martial, 66 ; — Martin, 3, 4, 298 ; — Matthieu, 464, 469 ; — Maur, 348 ; — Maurice, 282, 403, 459 ; — Maurille, 64 ; — Mauront, 281, 284 ; — Maxime, 83 ; — Melar, 19 ; — Menos, 230, 407 ; — Ménous, 13 ; — Michel, 297, 374 ; — Népotien, 12 ; — Nicostrate, 474 ; — Nizier, 450 ; — Ours, 70 ; — Pasteur, 526 ; — Paul, 57 ; — Perpet, 19 ; — Pétronille, 11, 14 ; — Philippe, 117, 473, 474 ; — Piammon, 17 ; — Pierre, 12, 57, 70, 211, 282, 473 ; — Pierre de Vérone, 220 ; — Placide, 348 ; — Poppon, 241 ; — Pothin, 289, 445-460 ; — Remi, 455, 460, 461 ; — Robert, 70 ; — Romulus, 99 ; — Sacerdos, 452 ; — Similien, 16 ; — Simon stylite, 117 ; — Simplicien, 474 ; — Sulpice, 19 ; — Sylvestre, 10 ; — Thomas (apôtre), 471 ; — Thomas Becket, 171, 435 ; — Tiburce, 16, 83 ; — Urbain, 83 ; — Ursmer, 19 ; — Valère, 16 ; — Valérien, 18, 83 ; — Vénéran, 12 ; — Victor, 61, 267, 280, 281, 403 ; — Vital, 13 ; — Zacharie, 57 ; — Zanobi, 210, 211.
Saint-Antoine, église, 251-254 ; — Benoît-sur-Loire, église, 201-305 ; — Claude, abbaye, 130 ; — cathédrale, 130 ; — maître-autel, 130 ; — stalles, 130 ; — trône épiscopal, 132 ; — Denis, puits sacré, 19 ; — vitrail, 340 ; — Emilion, église, 7 ; — Esprit (Ordre du), 27 ; — Fergeux, cloche, 149, 151 ; — Gall, manuscrit, 325 ; — Gilles, église, 231 ; — Jacques de Compostelle, cathédrale, 506 ; — Jean La Chalm, église, 344 ; — Jean d'Aulph, abbaye, 438 ; — Laurent, la Tube, 52 ; — Loup en Champagne, cloche, 150 ; — Maximin, crypte, 13 ; — Michel (ordre de), 27 ; — Michel d'Aiguilhe, église, 155 ; — Mihiel, maison de Ligier Richier, 439 ; — Nizier de Fornas, église, 344 ; — Philibert de Grandlieu, crypte, 11, 12 ; — Quentin-Chaspinhac, église, 343 ; — Quentin le Petit, cloche, 150 ; — Rambert-en-Forez, madones anciennes, 338 ; — Rambert-sur-Loire, église, 344 ; — Riquier, abbaye, 24 ; — Romain le Puy, église romane, 343 ; — Sacrement de miracle (tiare du), 398 ; — Sauveur en Rue, église, 155 ; — Savin-sur-Gartempe, abbaye, 15 ; — fresques, 15 ; — reliquaire en pierre, 16 ; — Seine-sur-Vingeanne, église, 363 ; — siège (patrimoine du), 90 ; — Victor de Cambon, tombeau, 13.
sainte, Agathe, 83 ; — Agnès, 83, 85, 168 ; — Anne, 173, 224, 225 ; — Austreberte, 70 ; — Barbe, 6 ; — Benedicta, 282 ; — Blandine, 452, 453. — Catherine, 169, 324 ; — Cécile, 16, 83 ; — Chrysante, 281 ; — Darie, 281 ; — Eusébie, 281 ; — Fare, 233 ; — Foy, 325 ; — Gorgonie, 407 ; — Hélène, 61, 510 ; — Julitte, 57 ; — Liesse, 70 ; — Lucie, 123 ; — Madeleine, 284, 367 ; — Marguerite, 70 ; — Nathalie, 497 ; — Reparata, 211 ; — Ulphe, 73 ; — Ursule, 65, 314 ; — Valérie, 66 ; — Vincentia, 282 ;
Sainte-Marie-des-Chazes, église, 344.
Saintes, crypte de St-Eutrope, 15.
Saintour (le prix), 232.
saints (le culte des), 7, 278 ; — après l'an mille, 15 ; — par l'eau, 17.
Salzbourg, église archiépiscopale, 513.
Samer, fonts baptismaux, 351.
Sansovino (Jac.), architecte, 202, 206 ; — sculpteur, 404, 468.
Santiago, trésor de l'église, 337.
Santi di Tito, peintre, 205.
San Tomé de Soria, trésor de l'église, 346.
sarcophage, chrétien, 407 ; — en marbre blanc, 497-498.
Saumur, hypogée païen, 8.
Sauvageot, architecte, 360.
Savigny, abbaye, 306 ; — chapelle, 500.
Savonarole (portrait de), 202, 229.

sceau d'Albizo di Piero, 466, 469; — de l'Ordre du Croissant, 403; — de Philippe-le-Bel, 230.
Schiavone, peintre, 430.
Schleinheim, château, 64.
Schmalkalden, fresques, 261.
Schmitt (F. G), architecte, 513.
Schœppingen, église, 514.
Schollaert (Fr.), 5.
Schoreel (Jan van), peintre, 171, 257.
Schrieck (Van den), 5.
Scolopendre (décor), 137.
sculpteurs : Ambrogio (Giov.), 100, 200; — Antonio de Duccio, 209; — Aretino, 200, 464; — Aureli, 83; — Baccio da Montelupo, 77, 468; — Bandinelli, 206; — Baugé (Claude), 501; — Beauneveu (André), 169; — Benedetto da Majano, 190, 206; — Bernin (le), 324; — Bologne (Jean), 472; — Braibant (G.), 257; — Briosco, 324; — Bronzino, 224; — Brunellesco, 115, 464; — Bucciano, 192; — Caudron (Th.), 75; — Chardigny, 409, 500; — Chastel, 409; — Ciufagni, 201, 206; — Delvaux (Laurent), 245; — Dessange, 132; — Donatello, 159, 201, 206, 208, 324, 466-475; — Dujardin (Guil.), 257; — Duthoit (les frères), 75; — Fornucci (Andrea), 102; — Francavilla, 473; — Francesco da Siena, 115; — Gaddi (Tad.), 210; — Ghiberti, 115, 196, 464-469; — Godl (Stephan), 160; — Hamar, 361; — Jacopo della Quercia, 115; — Jacopo di Piero, 464; — Janssens (Jos.), 361; — Lasinio, 139; — Maderne, 83; — Maso, 207; — Masso (Claude), 501; — Michel Ange, 45, 197, 208, 212, 324, 384, 466; — Michelozzo, 159, 207, 324, 464, 471; — Montorsoli (Giov.), 377; — Müller (Matth.), 160; — Nanni di Banco, 193, 201, 465, 473, 474; — Nicolo d'Arezzo, 105, 201; — Nicolo di Piero, 472; — Orcagna, 210; — Perfetto di Giovanni, 466; — Perrucci (Sin.), 467; — Pisano (Andrea), 201, 202; — Rey (Camille), 35; — Rossellino (Ant.), 159, 324; — Rosso, 208; — Sansovino, 404, 468; — Simone da Colle, 115; — Tedesco (P.), 180, 201, 468; — Tino di Camaino, 192; — Van der Weyden, 257, 259, 327; — Verbrugge, 245; — Verrocchio, 139, 324, 377, 471; — Vincenzo di Rossi, 206; — Witt Stwosz, 56.
sculpture, allemande, 159; — antique, 40; — brabançonne, 505; — carolingienne, 159; — iconique, 398; — gréco-bouddhique, 334; — microscopique, 6; — romano-espagnole, 508.
Séez, cathédrale, 250; — verrières, 51.
Séguier (Pierre) (armes de), 30.
Sellier, architecte, 75.
séminaires (enseignement archéologique dans les), 233.
Senlis, cathédrale, 129; — faune, 129.
Sens, fête de l'âne, 126; — des fous, 52; — puits sacré, 18; — vitraux, 51, 52.
sépultures romaines, 234.
Seraincourt, cloche, 150.
Seres, monuments antiques byzantins, 231.
Serrano (F. L.), 338, 506.
Serrures (collection de), 175.
Servières (L.), 67.
Servites (l'ordre des), 377.
Séville, cathédrale, 320, 345.
sibylle tiburtine, 4.
Sienne, église San Girolamo, 384; — tribunaux siégeant dans les églises, 384; — vitraux, 384.
sigillographie française, 511.
Silos, abbaye, 512; — coffret d'ivoire, 69; — trésor, 334.
Simon stylite (S.) (os de), 117.
Simone da Colle, orfèvre, 115.
Simplicien (S.) (statue de), 474.
Sinon, architecte, 144.
Sirod (peinture flamande à), 501.
Smyrne, buste en terre cuite, 498.
*Société, d'agriculture, sciences et arts du département de la Marne*, 415; — *des antiquaires de France*, 57, 140, 230, 325, 407; — *des antiquaires de Normandie*, 217; — *archéologique de Namur*, 234; — *d'art religieux de Paris*, 233; — *des bibliophiles français*, 233; — *diocésaine d'art chrétien de Namur*, 410; — *espagnole d'excursion*, 423; — *française d'archéologie*, 287, 410; — *historique et archéologique du Maine*, 50; — *d'histoire et d'archéologie de Gand*, 317, 502.
Soignies, collégiale, 524.
Soissons, cathédrale, 320; — crypte St-Léger, 500; — missel de S. Médard, 490; — tombeau de S. Drausin, 16; — verrières, 51.
Son, cloche du XVIII^e s., 149.
Sorbon (Robert de), 313.
Sougé-le-Ganelon, statues en terre cuite, 60; — tableau sur bois, 60.
Souillac, porche, 297.
sources miraculeuses, 18.
sphinx (tête de), 140.
Spinello (Luc.), peintre, 200.
stalles, à Brou, 424; — Emmerich, 60; — Kempen, 142; — Saint-Claude, 130; — Séville, 423; — Xanten, 61; — du XV^e s., 60.
Stassius (Jean), architecte, 244.
stations antiques, 407.
statuaire française, 292.
statue, de : Adam, 74; — Ambroise (S.), 201; — Apôtres, 209, 315; — Archanges, 67; — *Ars poetica*, 484, 485; — Augustin (S.), 201; — Bodhisattva, 334, 361; — Boniface VIII, 202; — Castor (S.), 474; — Catherine (Ste), 169; — Cécile (Ste), 83; — Christ, 408; — Christophe (S.), 500; — Colossale à Baalbeck, 58; — Concorde Panthée, 58; — David, 209; — Dolfi (Léon), 469; — Étienne (S.), 464, 469; — Eve, 74; — Far-Èèse, 210; — Félix de Loé, 142; — Fontette (Antoinette de), 398, 439; — Foy (Ste), 69, 325; — Georges (S.), 468, 475; — Gladiateur mourant, 45; — Grégoire (S.), 201; — Henri de Bourbon, 409; — Jacques (S.), 206, 467; — Jean (év.) (S.), 201, 207, 468; — de Barbançon, 134; — Jérôme (S.), 201; — Ligier Richier, 439; — Lothaire (S.), 339; — Louis de Toulouse, 159, 469, 470; — Luc (S.), 201, 472; — Marc, 201, 466; — Marie-Madeleine, 116; — Mars, 99; — Matthieu (S.), 201, 206, 207, 469; — Pierre (S.), 472; — Philippe (S.), 473, 474; — Rechambeau, 361; — Simplicius (S.), 474; — Symphorien (S.), 474; — Thomas, apôtre (S.), 471; — Thomas de Kempen, 142; — Urbain VIII, 201; — Vierge, 175; — Washington, 361.
statuette d'enfant en bronze, 324.
statues antiques (moulage en plâtre des), 408.
Statz, architecte, 141, 528.
Steinle, peintre, 528.
stèle, égyptienne, 57; — phénicienne, 326, 328.
Steynockerzeel, carillon, 85; — église, 85.
Stolzenfels, château, 266.
Strasbourg, cathédrale, 59, 159, 265; — maisons antiques, 488; — verrières, 52, 68.
Stuerbout (Thierry), peintre, 318.
Stummel, peintre, 141.
style, 508; — (unité de), 41; — brugeois, 491; — roman, 422.
Suaire (Saint), 416.
Suger, 50.
Suisse (Ch.), architecte, 347.
Sulpice (S.), 19.
Suse, trésor de monnaies, 407; — (vase de), 407.
Sustermans (Justin), peintre, 137.
Sustris (Fréd.), architecte et peintre, 65.
Sylvestre (S.), 12.
symbolisme, des couleurs liturgiques, 46; — médiéval, 46.
symétrie (la), 401.
Symphorien (S.) (statue de), 474.
Synagogue (la), 4, 46.
Syrie, patène d'argent, 150.

T.

tabernacle, édicules, 59; — en ivoire, 224; — d'or, 54; — du XIV^e s., 467.
tableaux (copie des), 322; — (changement de couleurs dans les), 414.
tablettes d'ivoire, 142.
Taizy, cloches, 149.
Talenti (Franç.), architecte, 199, 476; — Simone, 381-383.
Tamines, sépultures romaines, 234.
tapisseries, à Angers, 63; — anglaises, 493; — de l'Apocalypse, 55; — à Bayeux, 295, 298, 303, 305, 347; — Chaise-Dieu, 407; Conques, 68; — flamandes, 173, 437, 494, 500; — historiques, 230; — Legnano, 139; — Londres, 493; — Reims, 407; — Xanten, 62.
taques de foyer en fonte, 59.
Tarente, cathédrale, 321; — fresques, 321.
Tarinel (Pierre), maître-maçon, 73.
Tarrasa, église St-Michel, 346.
Tebessa, sarcophage chrétien, 407.
Tedesco (Piero), sculpteur, 190, 201; — (Giov.), sculpteur, 468.
Termonde, *Cercle archéologique*, 60; — collégiale, 60; — monastère de Ste Brigitte, 60.
terres émaillées, 208.
tête, d'homme du 1^er siècle, 407; — de femme, 497; — de bronze, 497.
Thérouanne (croix de), 435.
Thierry Bonts, peintre, 256, 370.
Thiollier (Félix et Noël), 40, 70, 153, 343.
Thomas (S.) (incrédulité de), statue, 471; — abbé d'Aulne, 416; — de Canterbury (chasuble de), 435; — (martyre de), 171; (sacre de), 6; — de Cormont, architecte, 73; — de Kempen (statue), 142.
Tiburce (S.) (sarcophage de), 16; — (relique de), 83.
Tiburtine (la sibylle), 4.
Timgad, baptistère, 527; — fouilles, 168, 527; — forum, 58.
Tino di Camaino, sculpteur, 192.
Tintoret, peintre, 413, 430.
Tissot (James), nécrologie, 528.
tissus anciens à Bruges, 435.
toge consulaire, 276.
Tolède, cathédrale, 248, 345, 422; — Santa Maria la Blanca, 340.
tombeau, d'Acceptius Venustus, 8; — Agricola (S.), 13; — cardinal de Chanac, 66; — Cassien (S.), 281; — Cécile (Ste), 16; — Cloud (S.) 9; — Drausin (S.), 16; — Éléonore d'Aquitaine, 86, — Eusébie, 281; — Traves, 234; — Henri II d'Angleterre, 84; — Henri de Bourbon, 409; — Jean XIII, antipape, 115; — Louant (abbé), 134; — Malachias IV, 158; — Macrili Luigi, 192; — Martin, 14; — Orso Antonio, év. de Florence, 192; — Pétronille (Ste), 11-14; — Pierre (S.), 12; — Richard Cœur de lion, 84; — Rossini, 496; — Similien, 16; — Victor (S.), 282; — Vital (S.), 13; — Walhain (Sire de), 85.
Tombouctou, sépultures antiques, 408.
Tongres, chapiteaux sculptés, 3; — collégiale, 243.
torchère, 172, 173.
Toul, église St-Mansuy, 13.
Toulouse, *Commission du Vieux Toulouse*, 234; — crypte St-Sernin, 10-15, 16, 291, 292, 334; — église St-Saturnin, 506; — maison Renaissance, 234; — musée St-Raymond, 234.
tour, à Gand, 244; — romane, 42; — à Venise, 430; — à Vienne (St-André), 37.
Tour d'Auvergne (buste de la), 140.

Tournai, anciennes corporations, 414 ; — bas-relief funéraire, 257, 258 ; — cathédrale, 42, 258, 422 ; — couronne de cuivre, 399 ; église Notre-Dame, 243 ; — St Jacques, 422 ; — nefs romanes, 42, 43.
Tournoël, peintures du château, 500.
Tournus, église, 18.
Tours, arc de triomphe de Louis XIV, 409 ; — *Campana irata*, 125 ; — cathédrale, 486 ; — chapelle des Dames blanches, 482 ; — maison antique, 481 ; — puits sacré, 18 ; — rituel de St-Martin, 125 ; — verrières, 51, 52.
tracé du plan des églises gothiques, 248.
Tracy (H. de), 244.
Trébitsch, voûte Plantagenet, 243.
trésor, de Cavendish (la famille), 493 ; — à Essen, 143 ; — Limoges, 66 ; — Monza, 224, 225 ; — Suze, 407 ; — Xanten, 62.
Trèves, ancien missel, 48 ; — atelier monétaire, 407 ; — cathédrale, 180 ; — crypte de St-Maximin, 9, 451, 458 ; — de St-Mathias, 132 ; — église St-Mathias, 17 ; — St-Maximin, 451 ; — évangéliaire carolingien d'Ada, 330 ; — hypogées chrétiens, 8 ; — tombeau, 17.
Trieste, rhyton, 333.
*Triomphe de la Mort (le)*, peinture, 57.
triptyque, byzantin en ivoire, 324 ; — espagnol en bois sculpté, 323.
Troade, céramique primitive, 58.
trône, d'apparat, 54 ; — épiscopal, 132.
Troyes, cathédrale, 84 ; — (grille de la), 84 ; — (sculpture de la), 327 ; — verrières, 51, 52.
Trulles, tête de femme, 407.
Tunis, musée du Bardo, 230 ; — plaques de plomb, 140.
Tunisie, *Direction des antiquités*, 58.
Turin, miniature, 325 ; — mitre du XIIIe s., 512 ; — St-Suaire, 326, 409, 416.
Turquie (tapis de), 501.
Tyrol (artistes du), 270.

U.

Uccello (Paulo), peintre, 102, 210.
Ulphe (Ste) (reliques de), 73.
Unité de style, 41.
Urbain, II, 66 ; — IV, 313 ; — VIII, 472 ; — (statue de), 201 ; — év., 83 ; — (S.) (reliques de), 83.
Ursmer (S.), 19.
Ursule (Ste), 314 ; — (martyre de), 65.
Utique, découverte, 407.
Utrecht, psautier, 159.
Uzès (crypte d'), 288.

V.

Vaernewyck (Van), architecte, 2, 5.
Valcke (H.), architecte, 525.
Valence, ancien clocher, 31, 32, 34 ; — bibliothèque, 31 ; — cathédrale, 31, 157 ; — chapiteaux, 38, 39 ; — corniche, 35 ; — détails architectoniques, 31-40 ; — étages, 36 ; — pilastre, 37 ; — porche, 36 ; — sculptures antiques, 40 ; — musée, 35, 40.
Valère (S.) (sarcophage de), 16.
Valérie (Ste) (anneau de), 66.
Valérien (S.), 18.
Van de Kerckhove, architecte, 244.
Van der Goes, peintre, 137, 257, 367.
Van der Meeren (Gérard), peintre, 257.
Van der Weyden (Roger), peintre, 137, 168, 327, 306.
Van Hoeck, peintre, 257.
Vannes, cathédrale, 41.
Vanni (Fr.), orfèvre, 211.
Vasari, 2, 5, 65, 128, 201, 358, 394, 406, 470-474.
Vasilia, corne de bouquetin en bronze, 58.
Vaucluse, découvertes archéologiques, 140.
Velasquez, peintre, 138.
Velay, cloches romanes, 155 ; — églises romanes, 70 ; — monuments romans, 153.
Vendrano, architecte, 430.
Vénérand (S.), 12.
Venise (album de), 145 ; — anciens monuments, 522 ; — archives, 387 ; — campanile de St-Marc, 403, 430, 522 ; — église della Pietà, 360 ; — San-Giovanni e San-Paolo, 430 ; — musée des Beaux-Arts, 147 ; — Pala d'Oro, 69 ; — porte de bronze, 430.
Verbrugghe, sculpteur.
Vérité (Pascal), architecte, 153.
Verneilh (Félix de), 90-94, 217.
Vérone, fresque du XIVe s., 195 ; — piazza dell' Erbe, 356 ; — psautier du Ve-VIIe s., 159.
Verrey-sous-Drée, chapelle du château, 398.
Verrocchio, orfèvre, 114, 120 ; — peintre, 197, 201 ; — sculpteur, 159, 324, 377, 471.
Vert, couleur liturgique, 47, 48.
Vertault, encrier antique, 230.
Vertus, crypte, 13.
vêtements liturgiques (histoire des), 46 ; — (signification des), 46 ; — chape, 511 ; — chasuble, 62, 173, 435 ; — dalmatique, 174 ; mitre, 512 ; — à Kevelaer, 141.
Vich, chape précieuse, 511 ; — mosaïque portative, 335.
Victor (S.), 61, 267, 280-282 ; — (châsse de), 61 ; — (iconographie de), 403.
Vienne, l'Albertina, 5 ; — cathédrale, 320 ; — dessin, 5 ; — tour de l'église St-André, 37.
Vierge, 3, 4, 57, 65, 66, 225, 226, 297, 392, pl. I et II, 480, 481 ; — annonciation, 297, 464, 484, 495 ; — couronnement, 117, 366, 495 ; — glorification, 227 ; — office, 21 ; — présentation, 482 ; — statue, 175 ; — visitation, 48, 297 ; — à la fontaine, 2 ; — noire, 7.
Villabertram, croix, 334.
Villangnettes, reliques, 59.
Villers, abbaye, 44, 85, 438, 511, 524.
Vincennes, verrières, 52.
Vincentia (Ste), 282.
Vincenzo di Rossi, sculpteur, 206.
Vinci (Léon de), peintre, 357, 497.
violet, couleur liturgique, 47, 48.
Viollet-le-Duc, 36, 44, 54, 73-77, 84, 213, 246, 249, 293, 402, 422.
vitraux, 49 ; — à Amiens, 51, 52 ; — Angers, 50, 51, 52 ; — Auch, 52 ; — Auxerre, 51 ; — Beauvais, 51, 52 ; — Berne, 340 ; — Binche, 167 ; — Bourges, 49, 51, 52 ; — Brochon, 363 ; — Brou, 424 ; — Carcassonne, 51 ; — Chartres, 49, 50, 51, 68 ; — Clermont, 51 ; — Cologne, 52 ; — Conques, 330 ; — Coutances, 51 ; — Dijon, 262, 263 ; — Dol, 262 ; — Evreux, 51, 52 ; Faremoutiers, 233 ; — Florence, 383 ; — Fribourg-en-Brisgau, 417 ; — Gand, 243 ; — Hal, 431 ; Laon, 51 ; — Libin, 85 ; — Lierre, 526 ; — Lille, 262 ; — Limoges, 52, 500 ; — Lisieux, 51 ; — Lyon, 51 ; — Mans, 50, 51 ; — Marseille, 362 ; — Metz, 52 ; — au moyen âge, 49, 50 ; — Narbonne, 51 ; — Neuville, 50 ; — Noyon, 51 ; — Paris, 51, 52 ; — Poitiers, 51 ; — Praga, 56 ; — Quimper, 52 ; — Reims, 51, 52 ; — Rouen, 49, 50, 51 ; — Sables d'Olonne, 266 ; — Saint-Denis, 50 ; — Séez, 51 ; — Sens, 51, 52 ; — Sienne, 384 ; — Soissons, 51 ; — Strasbourg, 52 ; — Suisses, 160 ; — Tours, 51, 52 ; — Troyes, 51, 52.
Vladimir, plaque émaillée du XIIe s., 230.
Vodecée, habitations romaines et cimetières francs, 234.
voile de calice, 174, 175.
Vos (Guill. de), fondeur, 245.
voûtes, 243 ; — ajourées, 341 ; — en berceau brisé, 344 ; — à croisées simples, 214 ; — en cul de four, 306 ; — néo-romaines, 42 ; — nervées, 422 ; — normandes, 214 ; — octo-partites, 211 ; — plantagenet, 243, 422 ; — sexpartites, 214.
Vouvray (Jean), armurier du XVIe s., 337.
vraie Croix (relique de la), 306, 311.

W.

Walcourt, croix antique, 434.
Walhain (sire de) (tombeau du), 85 ; — St-Paul, château, 85.
*Wallonia*, 512.
Wattrignies, rétable du XVe s., 343.
Wauwermans (le général), 43, 45.
Weale (James), 1, 6, 124, 411-413, 518, 519.
Weland (légende), 336.
Westminster, cathédrale, 526.
Weyden (Roger van der), 235, 257, 259, 411, 413.
Wierre-au-Bois, fonts baptismaux, 351.
Willibrord (S.), 60 ; — (calice de), 61 ; — (reliquaire de), 61.
Winchester, cryptes, 218.
Witt-Stworz, sculpteur, 56.
Worchester, cryptes, 218.

X.

Xanten, calvaire, 62 ; — clôture de cuivre, 61 ; — église *ad sanctos martyres*, 61 ; — pierres tombales, 61 ; — porte de Clèves, 62 ; — retable, 61 ; — stalles, 61 ; — tapisseries, 61 ; — trésor, 61 ; — vitraux, 61.
*Xenophontis quae exstant opera*, 26.

Y.

Vortan, fouilles, 58 ; — mobilier funéraire, 58 ; — nécropole, 58 ; — sépultures, 58.
Ypres, cathédrale, 61 ; — chapiteau sculpté, 2 ; — cloître St-Martin, 353 ; — église St-Martin, 2, 5 ; — frères gris, 2 ; — maisons antiques, 488 ; — portrait du prévôt, 3, 6 ; — tableau de J. Van Eyck, 2.
Ysembrant (Adrien), peintre, 370.
Ysendyck (van), architecte, 85.

Z.

Zacharie (S.), 57.
Zanobi (S.) (reliquaire de), 210, 211.
*Zeitschrift für bildende Kunst*, 261 ; — *christliche Kunst*, 46, 160, 352.
Zepperen, buste-reliquaire de S. Barthélemy, 444 ; — communauté des Bogards, 444 ; — peintures murales, 60.
Zuccheri (Fr.), peintre, 205, 210.
Zwiefalt, abbaye, 330.

GETTY CENTER LIBRARY